Over Reference Shelf
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
PERIODICAL
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
No. 31478

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa59pari

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

VINGT-HUITIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME TRENTE-QUATRIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE PAVART, 8

1886

HERVY DEL.

31478
Art
N
2
G3
59

ANDREA MANTEGNA

(QUATRIÈME ARTICLE [1].)

Dans ses relations avec Mantegna, Louis de Gonzague avait combiné deux méthodes : heureux de posséder à sa cour un maître aussi justement illustre, il s'était montré toujours bienveillant vis-à-vis de son peintre ; mais, distrait par mille affaires et quelquefois aux prises avec des difficultés d'argent, il n'avait pas surexcité d'une façon suffisante le zèle des comptables chargés de lui payer son salaire mensuel. De là, s'il en faut croire les documents conservés dans les archives, de nombreux remerciements adressés par l'artiste enchanté à son bienfaiteur et aussi des plaintes sur les lenteurs des caissiers somnolents ou dépourvus. Les traditions de Louis de Gonzague furent pieusement suivies par son fils Frédéric. Au lendemain de la mort de son père (12 juin 1478), Frédéric s'oc-

1. Voy. *Gazette des beaux-arts ;* 2e période, t. XXXIII, p. 5, 177 et 480.

cupa d'abord de l'administration du marquisat de Mantoue; mais, si affairé qu'il fût pendant les premiers mois de son gouvernement, il n'oublia point Mantegna. Armand Baschet a publié la lettre que le prince, alors au château de Gonzague, écrivit au maître le 16 octobre 1478. Frédéric dit à Mantegna combien il regrette de le savoir malade, car il a besoin de lui pour quelques *disegni*, et il l'exhorte à se soigner afin qu'il puisse le plus tôt possible venir le rejoindre dans cette résidence. La lettre ou plutôt le billet du marquis commence par les mots *Dilecte noster*, et le langage y est des plus aimables. Le prince était nouveau, mais le style restait le même.

La bonne grâce de Frédéric de Gonzague se montra dans une autre circonstance. Le nom de Mantegna était connu de toute l'Italie, et lorsqu'un personnage important voulait obtenir un ouvrage de sa main, il croyait adroit et convenable de faire passer sa demande par l'intermédiaire du marquis de Mantoue. Quelques lignes retrouvées par Baschet lui permettent d'assurer qu'en 1480 la duchesse de Milan désira que Mantegna fît son portrait. Mais ce caprice de femme se produisit avec l'accompagnement de circonstances singulières. La duchesse, peu respectueuse du génie dont elle implorait le secours, avait eu l'idée étrange d'envoyer à Mantoue un de ses portraits dont elle n'était qu'à demi satisfaite et elle demandait qu'Andrea, se servant de ce modèle, en fît, de son pinceau magistral, non une copie, mais une traduction arrangée et sans doute embellie. Mantegna, qui n'était pas tous les jours de bonne humeur et qui, ainsi qu'il l'avait si bien montré dans son effigie de Scarampi et dans celles de ses protecteurs au palais de Mantoue, croyait que le portraitiste est l'esclave de la vérité vivante : il trouva donc de mauvais goût la proposition de la duchesse de Milan et confia au marquis Frédéric les ennuis que lui causait cette demande indiscrète. Le marquis sauva la situation : le 20 juin, il répondit à la duchesse qu'elle devait renoncer à son rêve, et, pour excuser Mantegna, il ajoutait que ces maîtres excellents ont parfois des idées fantasques et qu'il n'est pas toujours aisé d'obtenir d'eux ce qu'on désire. Il avait raison. L'esprit souffle où il veut. Mantegna ne peignit point le portrait de la duchesse de Milan.

Frédéric de Gonzague ne fut peut-être pas mécontent de ce refus; car il avait alors besoin des services d'Andrea. Il l'employait sans doute à la direction des ouvrages qu'il faisait exécuter dans ses nombreuses maisons de plaisance. Et, en effet, une lettre signée par le marquis le 24 avril 1481 et adressée à Johannes da Padua, nous apprend

que, à cette époque, Mantegna est occupé à Marmirolo, ce « Marmirol » qui, d'après le texte déjà cité du voyageur Huguetan, était encore remarquable, sous Louis XIV, « pour les appartements, les peintures et les jardinages » [1]. Bien que nous ne possédions aucune information sur les travaux que dirigeait Mantegna, on doit croire que Frédéric de Gonzague en fut satisfait, puisque, peu de temps après, le 8 juin, il confirmait la donation d'un terrain qui avait été concédé à l'artiste par le marquis Louis, son prédécesseur.

L'indigence des documents retrouvés ne nous permet pas de dire à quelles besognes glorieuses ou de petite étoffe Mantegna consacra l'année 1482. Et cependant le cercle de sa renommée allait toujours s'élargissant. On le vit bien l'année suivante. Laurent de Médicis revenait de Venise. Il se détourna un peu de son chemin pour voir Mantoue et ses alliés les Gonzague. Le 23 février, le Magnifique entendit la messe à San-Francisco et, accompagné de quelques amis, il se dirigea vers la maison de Mantegna. Il y vit, avec un grand plaisir, *alcune picture desso Andrea*, et aussi les bustes, les médailles et autres raretés antiques, dont le maître du logis avait fait une si notable collection. Ces détails nous sont donnés par un témoin oculaire, le jeune François de Gonzague qui, écrivant à son père, absent ce jour-là, lui raconte la visite de Laurent le Magnifique. Ce fait s'ajoute à tous ceux que nous avons déjà signalés. Aux dernières années du xv^e^ siècle, Mantegna n'est pas seulement le maître victorieux qui appose sa marque souveraine sur l'art de l'Italie du Nord, il est le collectionneur érudit dont la maison est devenue le rendez-vous de tous les amis des belles antiquités.

Au commencement de l'année 1484, Mantegna, plus que jamais en faveur, est occupé à décorer une salle du palais de Mantoue. Il ne s'agit pas de la *camera de' sposi* qui est terminée depuis dix ans et dont nous avons décrit les fresques, mais d'une autre pièce que les documents ne désignent pas; le marquis Frédéric veut en prendre possession au plus vite [2]. Et Mantegna est tellement désireux de com-

1. D'après un texte cité par Carlo d'Arco (t. II, p. 26), cette résidence paraît avoir été somptueusement décorée. Un poète du xvi^e^ siècle, Raffaele Toscano, aurait dit à propos du château de Marmirol :

Son di pitture e di rilevo ornate
Tutte le stanze con argento e oro.

2. Carlo d'Arco (t. II, p. 89) assure qu'il existerait encore, dans une chambre du rez-de-chaussée dite de la *Scalcheria* ou *della Grotta*, des restes de peintures où le style de Mantegna pourrait être reconnu.

plaire à son maître qu'il ne peut, même pendant quelques jours, interrompre son œuvre pour donner satisfaction au désir exprimé par Jean de la Rovère, préfet de Rome. Jean de la Rovère voulait un tableau : il avait chargé de la négociation un personnage de conséquence, Louis de Gonzague, évêque de Mantoue et frère du marquis Frédéric. Le 25 février 1484, l'évêque écrit à Jean de la Rovère qu'il n'a rien négligé pour assurer le succès de sa demande, mais que messer Andrea ne peut à aucun prix se distraire du travail qu'il a commencé. C'est cette lettre, conservée aux archives de Parme et publiée par Armand Baschet, qui nous apprend que, longtemps après avoir terminé la « chambre des époux », Mantegna eut à décorer une autre salle du palais mantouan. Elle était peut-être fort belle. Frédéric de Gonzague eut à peine le loisir de l'entrevoir, cette *camera* dont il suivait si impatiemment la parure. Il mourut en effet en cette même année 1484, après un règne qui n'avait guère duré plus de cinq ans.

Son successeur au marquisat de Mantoue, c'est Jean-François II, un soldat dont les Français doivent connaître le nom et le visage, car ils l'ont vu de près à Fornoue et bientôt nous le retrouverons au Louvre dans un immortel chef-d'œuvre. Le jeune marquis n'avait encore que dix-huit ans ; mais, comme tous les princes de sa maison, il était curieux des choses de la peinture et il professait un grand respect pour Mantegna : c'est lui qui, l'année précédente, avait accompagné Laurent de Médicis chez le maître vénéré. Il lui continua la bienveillance qui, dans la famille des Gonzague, faisait partie de l'héritage laissé au fils par le père. François II aima Mantegna; il lui confia d'admirables travaux, et ayant eu bientôt l'heureuse fortune d'épouser une femme intelligente à qui l'art était cher, ils furent deux dans le palais de Mantoue pour s'occuper d'Andrea et pour consoler sa vieillesse.

La visite faite à Mantegna par Laurent le Magnifique avait laissé au cœur de l'artiste un persistant souvenir. Il pensait peut-être que si la faveur des Gonzague venait à lui manquer jamais il pourrait trouver chez les Médicis une protection nouvelle. Avait-il donc besoin qu'on lui vînt en aide, ce grand homme dont tous les princes voulaient des tableaux, et qui, à Mantoue et dans la campagne voisine, était deux ou trois fois propriétaire? Une lettre du 26 août 1484 nous éclairera sur ce point. Andrea écrit à Laurent le Magnifique, et pourquoi ? Hélas ! c'est pour lui demander de l'argent. Sa préoccupation essentielle était évidemment d'être bien logé. C'est toujours

sa maison qui l'inquiète : il reste des travaux à terminer et il sollicite de Laurent « *qualche aiuto* », en lui promettant une reconnaissance éternelle. On ne sait comment cette requête fut accueillie par le Mécène florentin [1].

Ce n'étaient pourtant pas les clients qui manquaient à Mantegna Il en avait de toutes les sortes, et particulièrement dans les familles princières. En 1485, Andrea peignit une *Madone* pour Eléonore d'Aragon, femme d'Hercule d'Este et duchesse de Ferrare. L'œuvre, à laquelle François de Gonzague s'intéressa beaucoup, est tout à fait des derniers jours de l'année, car, le 15 décembre, le marquis supplie Mantegna de se hâter et lui recommande une fois encore de mettre tous ses soins à un travail qui ne sera pas pour lui une *piccola gloria*. Il résulte d'une des lettres de François (6 novembre) que, dans cette peinture, la Vierge n'était point isolée : le tableau, déjà fort avancé à cette époque, groupait autour de la madone « *alcune altre figure* ».

Les curieux se sont naturellement demandé ce qu'est devenue la peinture terminée à la fin de 1485 ou dans les premiers jours de 1486 pour la duchesse de Ferrare. Il est presque inutile de dire que la question est diversement résolue. D'après une conjecture à laquelle les écrivains anglais attachent un certain prix, la *Madone* d'Eléonore serait la *Sainte Famille*, qui après avoir appartenu à sir Charles Eastlake, est entrée en 1876 à la galerie de Dresde. Mantegna aurait mis dans le visage de la Vierge une tendresse *peculiarly impressive* [2]. Mais cette opinion n'est point celle du sénateur Giovanni Morelli qui a publié un livre si précieux, récemment traduit en anglais, sur les œuvres italiennes que possèdent les musées de l'Allemagne. Il considère l'acquisition de la *Sainte Famille* ou plutôt de la *Madone* de Dresde, comme une excellente affaire, mais il n'y reconnaît pas un tableau de 1485 : il le date des dernières années de la vie de Mantegna et le compare, pour le caractère et l'exécution, à la Vierge monumentale du palais des Trivulce à Milan, œuvre sévère qui, ainsi qu'on le sait, est de 1497 [3].

Une autre opinion s'est produite et elle est, pour ainsi dire, d'hier. Il existe à la galerie Bréra, une *Madone* tenant l'enfant et entourée de chérubins qui chantent. Ce tableau (n° 282 du catalogue de 1882) est venu de Venise à Milan. Il était attribué à l'école de Giovanni

1. Eugène Müntz, les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 174.
2. Julia Cartwright, *Mantegna and Francia*. Londres, 1881, p. 32.
3. G. Morelli, *Italian Masters in german Galleries*. Londres, 1883, p. 140.

Bellini, et, pour moi, je le trouvais superbe, alors même que la désignation pouvait paraître incertaine. Cette *Madone* était chargée de repeints : on les a enlevés, et on croit aujourd'hui, à Bréra et ailleurs, que l'œuvre, débarrassée des voiles qui la cachaient, est un Mantegna des plus authentiques. M. Gustave Frizzoni, qui est entré dans la question avec une ardeur ingénieuse et superbe, a émis la pensée que ce Mantegna imprévu pourrait être le tableau peint en 1485 pour la duchesse de Ferrare et qui appartenait encore en 1493 à la maison d'Este. Il figure en effet dans un inventaire de cette date avec l'indication suivante : *Quadro de legno depincto cum Nostra Dona e il figliuolo cum serafini.* La peinture de Milan étant sur bois et la Vierge y paraissant entourée de petits anges aux bouches ouvertes et chantantes, la rencontre est curieuse, mais on ne sait pas comment le tableau est arrivé de Ferrare à Venise et surtout comment le Mantegna s'est changé en Bellini [1]. Malgré l'intérêt de ces savantes recherches où l'hypothèse a tant de part, il est vraiment difficile de dire quels ont été les destins de la *Madone* que la duchesse de Ferrare a possédée.

Pour complaire au marquis et pour achever la *Madone* si impatiemment attendue par Éléonore, Mantegna s'était vu obligé d'interrompre une œuvre à laquelle il travaillait avec une ardeur extrême, comme s'il avait pressenti qu'il s'agissait d'un des plus certains éléments de sa gloire. Cette œuvre, destinée au palais de Saint-Sébastien à Mantoue, c'était la série des cartons où il a raconté, dans un sentiment d'une pompe renouvelée de l'antique, les *Triomphes de Jules César*. On a su, par une découverte encore assez récente, que le duc de Ferrare, Hercule d'Este, étant venu dans la ville des Gonzague, a vu Mantegna occupé à cette noble entreprise. Le renseignement a une date certaine : il est du 25 août 1485 [2]. Il est donc acquis, dès à présent, que la suite des *Triomphes*, conservée aujourd'hui à Hampton-Court, a été commencée un peu plus tôt qu'on le croyait autrefois; mais ces cartons, dont nous aurons à reparler, restèrent longtemps dans l'atelier de Mantegna. L'artiste dut, en raison des exigences du

1. Sur les aventures de ce Mantegna inespéré, voir la notice de M. Gustave Frizzoni dans l'*Illustrazione italiana* du 10 janvier 1886 et les renseignements résumés dans un récent article de la *Gazette* (1er mai 1886). Pour moi je réserve absolument mon opinion. Je n'ai pas revu le Giovanni Bellini de Bréra depuis qu'il est devenu un Mantegna. Les fatalités de notre métier nous exposent à de douces violences. Il faudra, un de ces matins, retourner à Milan.

2. Julia Cartwright, *Mantegna and Francia*, p. 32.

Mantegna pinx. T. de Mare sc

LE CHRIST MORT PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES

(Musée Brera à Milan.)

prince qu'il servait, les abandonner plusieurs fois avant d'y mettre la dernière main. Nous conjecturons qu'il y travailla avec une certaine assiduité en 1486 et en 1487 : l'œuvre devait déjà prendre tournure, lorsqu'un voyage l'obligea de l'interrompre.

En 1488, en effet, nous voyons entrer dans la biographie de Mantegna un personnage de marque, le pape lui-même. Ce pape, c'est Innocent VIII. Il occupe le trône pontifical depuis quatre ou cinq ans; il est fort préoccupé du Turc, il n'aime pas les dépenses folles; mais il a entendu parler de Mantegna et il a rêvé de le faire travailler à Rome. De là une négociation entamée avec François de Gonzague : si nous ne savons pas les détails de l'affaire, les faits les plus importants nous sont connus.

Le 2 juin 1488, le marquis de Mantoue écrit à Innocent VIII : Le désir de Sa Sainteté sera satisfait. J'envoie vers elle, dit-il, en latin, *Andream Mantineam, pictorem egregium cujus ætas nostra parem non vidit;* Mantegna, le peintre excellent dont, à l'heure présente, on ne trouverait pas le pareil !... Cet aimable François de Gonzague parle vraiment le langage d'un galant homme.

Averti par cette lettre courtoise, Innocent VIII attendait Andrea. Lorsque le maître se présenta chez lui, il lui fit un gracieux accueil ; il le reçut *amorevolmente*, dit Vasari. Heureux de posséder un aussi vaillant artiste, il lui confia bientôt l'exécution d'une grande œuvre, il ne lui ménagea pas les bonnes paroles que méritait son noble talent; mais comme il devait pourvoir aux besoins des enfants qu'il avait eus avant son accession au trône pontifical et de ceux qui naquirent après cet événement, le pape, empêché ou distrait, récompensa Mantegna d'une façon assez médiocre, et ne montra qu'un faible respect pour la loi des échéances.

Le travail dont Mantegna fut chargé à Rome était considérable. Il s'agissait de décorer, dans les appartements du pape, *una piccola capella*, comme l'écrit Vasari. Cette décoration, sur laquelle on n'a que des données fort incomplètes, comportait quatre fresques : le *Baptême de Jésus-Christ* était placé au-dessus de l'autel ; la *Vierge sur un trône*, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* ornaient les parois des autres murailles; quelques sujets de moindre importance empruntés à l'Ancien Testament et les figures symboliques des Vertus peintes en grisaille décoraient le plafond. Vasari nous a conservé d'intéressants souvenirs sur la chapelle d'Innocent VIII. Il raconte que les fresques de Mantegna ressemblaient bien plus à des miniatures qu'à des peintures ordinaires, ce qui veut dire évidemment que l'artiste,

chargé d'ailleurs de décorer un espace restreint, avait soigné le détail, précisé les gestes des personnages et souligné le caractère des physionomies. Le biographe ajoute que, dans la fresque du *Baptême du Christ*, la scène se passe au bord du Jourdain, en présence de témoins qui, subissant la contagion de l'exemple, veulent, eux aussi, être baptisés par le Précurseur et se hâtent de se dépouiller de leurs vêtements. Vasari admire dans cette composition certains caprices d'une nouveauté inédite, et il cite notamment la figure d'un homme aux prises avec une chausse, qui retenue par la sueur de la jambe, ne se laisse pas enlever aisément. Ces choses, dit-il, parurent merveilleuses pour le temps. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que le XV^e^ siècle ne fut pas seul à les admirer : elles furent plus tard imitées par de grands maîtres. Dans le carton de la *Guerre de Pise*, de Michel-Ange; dans le *Baptême de Jésus-Christ*, peint à Rome par Rubens, les figures qui s'acharnent, ici à remettre leurs chausses récalcitrantes, là, à s'en débarrasser, ont bien l'air de se ressouvenir des familiarités héroïques de la fresque de Mantegna.

A la fin du XVII^e^ siècle, ces belles inventions du peintre padouan n'intéressaient plus personne. En 1686, l'abbé Filippo Titi en parle assez étrangement. Il introduit le visiteur dans les appartements d'Innocent VIII et il dit que la peinture de la petite chapelle, due à la main de Mantegna, est une œuvre *antica moderna*[1]. Ce jeu de mots de l'abbé doit avoir un sens. Il signifie sans doute que, comme il l'avait fait aux Eremitani, le capricieux Andrea ne s'était point gêné pour mêler à l'antiquité sévère la grâce farouche du XV^e^ siècle. Le sentiment de ces mélanges qui nous ravissent était alors tout à fait perdu. Mantegna devenait compliqué et bizarre, lorsque Carlo Maratta paraissait pur.

Mais, hélas ! tout ce qu'on pourrait dire aujourd'hui de la chapelle d'Innocent VIII serait absolument conjectural. L'œuvre n'existe plus. On connaît cette tragique histoire. Pie VI, ayant résolu d'agrandir les dépendances du Vatican, eut la cruauté de faire abattre les murailles sacrées où Mantegna avait mis sa couleur, son émotion et sa grâce virile. Ce pape, que certains livres nous représentent comme un civilisé, était un pur barbare.

Pendant son séjour à Rome, Andrea, quoique occupé de la chapelle d'Innocent VIII, trouva le temps d'entreprendre ou de terminer quelques autres ouvrages. Pour les travaux de cette époque,

1. *Ammaestramento di pittura nelle chiese di Roma*, p. 417.

LA VIERGE ENTRE DEUX SAINTS.

(Fac-similé d'une gravure inachevée de Mantegna.)

il convient d'abord de mettre en garde le curieux contre une erreur répétée par Selvatico dans son commentaire sur la vie de Mantegna. Nous voulons parler d'une petite *Judith*, tenant une épée à la main et suivie d'une servante portant dans un sac la tête coupée d'Holopherne. Selvatico voyait dans ce tableau une preuve de plus de la passion qu'Andrea professait pour l'art antique et il assurait que ce *quadrettino*, depuis longtemps placé au Musée de Berlin, était daté de 1488. Mais sur cette *Judith*, provenant de la galerie Giustiniani, on sait aujourd'hui des choses que le gentilhomme padouan ne savait pas lorsqu'il écrivait son commentaire. Si l'œuvre est toujours à Berlin, elle a changé de nom : elle est devenue un Domenico Ghirlandajo de 1489. L'attribution nouvelle a été confirmée par le sénateur Morelli. La *Judith* des Giustiniani doit donc être éliminée du catalogue de Mantegna.

Mais, d'après un texte de Vasari qui n'a pas été contesté, il est très vraisemblable que, pendant son séjour à Rome, Andrea peignit un autre *quadretto*, bien authentique celui-là et superbe, la *Vierge assise près d'un rocher et tenant l'enfant entre ses bras*. C'est le beau tableau du Musée des Offices ; il était déjà chez le prince François de Médicis quand Vasari achevait son livre, et il lui a été donné de le voir tout à son aise. Le biographe en parle avec une admiration sans réserve : dans le fond est une ville grimpée sur une colline ; plus près, une carrière de pierre où travaillent plusieurs *scarpellini* finement miniaturés. Vasari se déclare charmé de cette subtilité d'écriture et de cette patience : il s'étonne qu'avec la pointe d'un pinceau, il soit possible de *far tanto bene*. Et cette *Vierge* des Offices est en effet un précieux chef-d'œuvre, un type immortel de la manière du grand fresquiste travaillant en petit et ciselant le bijou après avoir modelé le colosse.

Durant les deux années que Mantegna passa près d'Innocent VIII, plusieurs lettres furent échangées entre François de Gonzague et son peintre qui, s'il n'avait pas été consolé par les splendeurs de l'art antique, se serait presque considéré comme en exil. Quelques-unes de ces lettres ont été retrouvées. Le 31 janvier 1489, Andrea écrit au marquis, qu'il appelle son maître et son bienfaiteur unique. Que lui dit-il? Il lui raconte, avec un accent de sincérité charmante qu'il est moins bien traité à Rome qu'il ne l'était à Mantoue, qu'il serait heureux s'il pouvait faire accorder un modeste bénéfice à son fils Lodovico; il lui recommande aussi sa *brigata*, c'est-à-dire sa famille. Puis, l'artiste a au cœur un autre souci. Il songe aux car-

tons des *Triomphes* qu'il a laissés à Mantoue : il avoue qu'il n'a pas honte de les avoir entrepris; il espère terminer dignement la série de ces dessins colorés et il demande avec instance que des réparations soient faites aux fenêtres du local où ils sont enfermés afin qu'il n'arrive à ces cartons aucune mésaventure. A cette lettre, le marquis répondit gracieusement le 23 février : Mantegna doit se rassurer; des précautions ont été prises pour garantir de toute mauvaise chance ces beaux cartons des *Triomphes* qui resteront le témoignage de son génie.

Le 15 juin 1489, Mantegna s'adresse encore à son protecteur; il le prie de ne pas l'oublier, car il est plus que jamais le fidèle serviteur de la maison de Gonzague; il fait allusion aux travaux qu'il exécute pour le pape, et, tout en s'excusant d'entretenir son maître de choses familières, il lui raconte qu'il a vu des Turcs et qu'il en voit tous les jours. Un passage de la lettre d'Andrea importe à l'histoire. « *El fratelo del Turco è qui nel palazo di Nro S. molto ben gardato.* » Ce frère du sultan gardé avec tant de soin, c'est Zizim ou Djem, qui après avoir disputé le trône à Bajazet II, mena depuis lors la vie d'un captif. Mantegna considère ce Zizim comme un homme terrible, mais il est enchanté de l'avoir vu. Il ne connaissait les Turcs que par ce que lui en avait dit son beau-frère, Gentile Bellini, à son retour de Constantinople; la réalité lui parut plus intéressante que le récit du voyageur, et quelques mots un peu obscurs de sa lettre au marquis donnent lieu de croire qu'il a pu dessiner le personnage ou les gens de sa suite. Il serait curieux de retrouver une turquerie de Mantegna. La rencontre ne serait pas impossible. En 1489, Zizim, son air *terribile* et son costume ont été la grande curiosité de Rome.

Pendant que Mantegna s'amusait à cet orientalisme nouveau pour lui, Frédéric de Gonzague commençait à trouver que le séjour de son peintre à la cour du pape se prolongeait un peu plus que de raison. Le 16 décembre 1489 le marquis écrit à Innocent VIII, pour lui dire avec tous les respects imaginables, qu'il doit prochainement épouser Isabelle d'Este, que ce mariage n'ira pas sans quelques fêtes et que le concours d'Andrea lui est devenu tout à fait nécessaire. Une lettre dans le même sens fut sans doute adressée à l'artiste qui reçut en outre la visite d'un envoyé du marquis. Mantegna répondit le 1er janvier 1490. Il a été malade, il l'est encore, il a aux jambes une enflure fort gênante qui l'empêche absolument de *cavalcare*. Il aura donc le regret de ne point figurer au mariage de son seigneur et maître, et de ne pouvoir montrer, lors des fêtes nuptiales qui se préparent, le

peu d'imagination que Dieu lui a donnée. Il n'a d'ailleurs qu'un désir au monde, celui de guérir et de retourner le plus tôt possible à Mantoue.

Mantegna n'assista pas le 15 février à l'entrée solennelle d'Isabelle d'Este, fille d'Hercule duc de Ferrare et d'Éléonore d'Aragon. Il n'eut aucune part à l'organisation des pompes et des joyeusetés qui suivirent le mariage de son patron. Il dut demeurer à Rome quelques mois encore ; mais la date de son retour à Mantoue est fixée par un acte authentique du 6 septembre. Ce jour-là, Innocent VIII écrit à François de Gonzague : il lui renvoie Mantegna qui a terminé son œuvre, et remercie le marquis de la bonne grâce qu'il a mise à permettre au peintre éminent de venir travailler à sa chapelle. La lettre pontificale honore celui qui l'a dictée et celui dont elle glorifie le mâle talent. Si Andrea ne s'est pas arrêté en route, il a dû rentrer à Mantoue quelques jours après le 6 septembre 1490. Il revit, avec une joie qu'on devine, sa famille, sa maison, son jardin : nous connaissons assez le grand homme pour affirmer qu'en descendant de cheval il courut en toute hâte s'assurer qu'il n'était arrivé aucun malheur à ses chers cartons, les *Triomphes de Jules César*. Dans la ville des papes, bien mieux qu'ailleurs, il avait vu de près le monde antique, et il allait pouvoir donner à son œuvre monumentale la rude fierté de l'accent romain.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

SALON DE 1886

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

LA SCULPTURE.

Le Salon de sculpture de cette année ne nous ménageait pas de grande surprise, mais nous ne l'avons pas moins parcouru avec une vive satisfaction.

Aujourd'hui comme hier, il demeure établi que nous possédons une École statuaire sans rivale au monde; le talent des maîtres vient à peine d'atteindre à sa maturité; ils sont encore à l'âge où les forces créatrices peuvent se développer, et déjà nous voyons naître leurs émules de l'avenir : des forces nouvelles arrivent sans cesse à la rescousse des quatre coins de la France. Nous pouvons le déclarer sans forfanterie, cette suprématie nous reste; on peut même dire que nous n'avons pas à lutter pour la maintenir, car c'est à peine si l'étranger compte quelques sculpteurs comparables aux nôtres. Le Salon parisien ne peut, il est vrai, nous fournir un champ d'observation et de comparaison, car il est presque exclusivement national; mais nous connaissons la sculpture cosmopolite par les expositions universelles, et nous avons pu l'étudier de près dans les expositions que chaque pays fait des œuvres de ses artistes : nous parlons donc en connaissance de cause.

Dans la peinture, il en va autrement; nous devons le reconnaître quoi qu'il nous en coûte. La Société des artistes français aura beau se montrer parcimonieuse de récompenses envers les peintres de l'étranger qui envoient des tableaux au Salon, ce déni de justice ne modifie en rien le fond des choses; ses agissements tendraient plutôt à

faire croire à un mal plus grand qu'il ne l'est en réalité ; elle s'exagère la gravité des coups portés à notre art national, et la peur lui fait perdre tout sentiment de raison en même temps que de justice. Nous ne citerons le nom d'aucun des artistes qui, à notre avis, méritaient d'être honorés d'une récompense ; à quoi bon ? Les œuvres étaient là ; et les brevets placés au bas de certains cadres voisins n'ont pu empêcher de voir où était le vrai mérite : on ne donne pas le change à l'opinion publique.

La conscience de leur force et la certitude de n'avoir rien à redouter de la concurrence étrangère maintiennent chez nos sculpteurs une tranquillité d'esprit parfaite ; rien ne les incite à oublier le respect dû à l'art, soit dans leurs œuvres, soit dans le choix des récompenses. La plupart des ouvrages, les mauvais comme les bons, participent de tendances élevées ; quant aux distinctions honorifiques, il est bien rare qu'elles soient mal appliquées ou qu'un artiste de mérite les ait trop longtemps attendues. N'a-t-on pas vu cette année les statuaires se refuser à eux-mêmes la récompense suprême, cette médaille d'honneur que leurs confrères des autres sections, sauf les architectes, se croient obligés de décerner quant même, tous les ans, comme s'il s'agissait d'un produit naturel de chaque Exposition ?

Nous approuvons hautement cette conduite des sculpteurs : ils n'ont pas jugé qu'il y eût, au Salon de cette année, une œuvre digne de la grande médaille ; nous sommes complètement de cet avis. Les deux artistes sur qui auraient pu se porter les suffrages, MM. Paul Dubois et Antonin Mercié, sont des triomphateurs des expositions passées : bien que le règlement ne s'oppose pas à ce que la médaille d'honneur puisse être obtenue plus d'une fois, on a préféré les mettre hors concours ; c'est encore une manière de reconnaître la supériorité de ces maîtres. Quelques-uns avaient songé à honorer la mémoire du pauvre Schœnewerk, en votant pour lui : c'était un égarement momentané de la piété due au souvenir de cet homme de talent, dont la mort tragique nous a tous douloureusement impressionnés. On comprendrait que cet honneur posthume fût rendu à un artiste dont le grand mérite aurait été méconnu ou mal récompensé. Tel n'est pas le cas de Schœnewerk ; si la fortune ne lui a guère souri sous le rapport des avantages matériels qu'il était en droit d'attendre de son talent, l'État et ses confrères ont fait largement leur devoir ; sauf la médaille d'honneur, à laquelle il ne pouvait réellement prétendre, il a obtenu toutes les récompenses officielles. Ses œuvres dernières qu'on a vues au Salon : une statue de *Lulli* et le groupe de marbre, *Un prisonnier*

dangereux, ne sont pas de nature à accroître sa renommée : il n'y avait donc pas de réparation à faire à sa mémoire.

* * *

M. Paul Dubois vient de tenter une expérience qui réussit rarement ; l'éminent statuaire n'aura pas à se féliciter du résultat, comme tant d'autres qui ont fait le même essai avant lui. Il est presque tou-

AU BUT, PAR M. BOUCHER.

(Croquis de l'artiste.)

jours imprudent à un artiste de mettre le public dans la confidence de son œuvre, avant quelle soit, sinon achevée, au moins réalisée dans ses lignes essentielles et surtout dans ses proportions définitives. Voici une œuvre qui, certes, comptera parmi les plus fortes de la sculpture contemporaine, une œuvre méditée pendant des années, exécutée de main de maître, dans un style d'une irréprochable pureté, avec un art exquis et une science consommée, et pourtant le public est resté presque froid devant elle. L'explication d'un fait aussi

regrettable nous semble tout entière dans cette particularité que le projet exposé par l'artiste nous montre seulement une réduction de son groupe. C'est à Chantilly qu'il faudra voir, grandie d'un tiers, et dans le magnifique emplacement qui lui est réservé, la statue équestre du *Connétable Anne de Montmorency*. Dans le modèle réduit du Salon, tout semble conspirer pour fausser le jugement. Les proportions mêmes de la réduction viennent introduire des éléments particuliers de trouble dans l'esprit; elles sont à la fois trop grandes et trop petites. La figure, sensiblement de grandeur naturelle, fait supposer qu'il s'agit d'une œuvre définitive, et alors on lui dénie le caractère monumental que sa destination commande; elle semble trop petite. D'autre part, sa taille même empêche de porter une attention soutenue aux délicatesses du modelé, ce qu'on ferait si elle était moins grande. Cette incertitude, occasionnée par des circonstances purement fortuites où la valeur de l'artiste n'est pas en cause, aurait jeté un certain discrédit sur l'œuvre, si M. Dubois n'était pas ceux qui s'imposent aux recherches du public. Le nom du sculpteur ne permet pas la distraction; il a fallu regarder attentivement et alors il devenait impossible de ne pas être frappé de la prodigieuse somme de talent que renferme cette figure équestre.

Par son mouvement général, le *Connétable de Montmorency* rappelle le *Colleone*, mais la statue est conçue dans un tout autre sentiment d'art. Le sculpteur a voulu faire œuvre de son temps; il s'est à la fois préoccupé de l'exactitude anatomique des formes et de la vérité historique du personnage. Cette double préoccupation est d'invention moderne; peut-être a-t-elle beaucoup contribué à bannir des œuvres contemporaines ce qu'on est convenu d'appeler le caractère épique, et qui est la marque dominante de l'immortel chef-d'œuvre du Verrocchio, mais par contre nous lui devons une quantité de statues où le sentiment de la vie et le caractère individuel sont exprimés avec une telle éloquence que l'on ne songe pas à leur demander davantage. Le Connétable de M. Dubois est exact et typique comme pourrait l'être un portrait du temps; on prétend que l'analyse minutieuse à laquelle il a été soumis fait évanouir le héros, mais l'homme reste. Et, à vrai dire, n'était-ce pas la manière de traiter cette figure complexe de gentilhomme du XVI^e^ siècle? Familière à tous, connue comme elle l'est par les récits des historiens, convenait-il de lui donner la forme abstraite dont s'accommodent les héros légendaires pour qui on ne saurait déterminer une exacte physionomie? M. Paul Dubois ne l'a pas cru; le document s'imposait, il a voulu faire ressemblant. Personne ne conteste

qu'il ait à ce point de vue pleinement réussi. L'image du Connétable est saisissante de vérité; c'est une œuvre accomplie de réalisation plastique, et de reconstitution archéologique; le mariage de l'art et de la science n'a jamais porté de plus beau fruit.

L'IMMORTALITÉ, PAR M. LONGEPIED.

(Dessin de l'artiste.)

Dans cette figure, où les moindres détails sont étudiés d'après des documents précis, nous oserons à peine formuler une critique : c'est au sujet de la coiffure d'Anne de Montmorency. Nous ne comprenons pas les raisons qui ont guidé M. Paul Dubois, car il semble qu'un choix tout autre était indiqué, donnant, sans accroc à l'histoire, une entière

satisfaction aux exigences de l'unité décorative. Le Connétable représenté en armure, l'épée en main, est coiffé de la toque qu'on lui voit dans le célèbre émail de Léonard Limousin, au Louvre. Pourquoi cette toque de velours, coiffure de galbe disgracieux, mal séante et surtout peu sculpturale, alors qu'il suffisait de prendre la bourguignote, complément naturel de l'armure et autrement pittoresque. Le Connétable portait un casque, il n'y a pas à en douter, puisque son armure complète est au Musée d'Artillerie. Est-ce sa couleur noire qui a empêché M. Dubois de la reproduire? Nous aurions eu dans la bourguignote un monument absolument historique et du plus grand intérêt? Anne de Montmorency la portait à la bataille de Saint-Quentin où il fut mortellement blessé; on voit à la mentonnière le trou de la balle que lui tira, à bout portant, l'Ecossais Jacques Stuart, et qui lui fracassa la mâchoire.

M. Antonin Mercié vient d'ajouter une belle œuvre à la liste déjà si bien fournie des sculptures de haute importance que nous lui devons. Rien ne montre mieux la souplesse du talent de ce jeune maître que l'apparente facilité avec laquelle il s'est acquitté d'une tâche à laquelle il ne semblait nullement préparé, si l'on en juge par ses travaux antérieurs. Le groupe qu'il a exécuté pour le *Tombeau du roi Louis-Philippe et de la reine Amélie* rentre dans la donnée pour ainsi dire classique de ce genre d'ouvrages, mais il a su rajeunir le sujet en y apportant une véritable originalité de composition, et surtout en l'entourant des séductions de cette facture à la fois élégante et sévère à laquelle il nous a depuis longtemps habitués. Le roi Louis-Philippe est représenté debout, la main droite pendante, dans une attitude de noble simplicité : de la main gauche il s'appuie sur la reine Amélie qui, agenouillée, prie avec ferveur. L'art souverain du du sculpteur a transfiguré ses modèles sans altérer leur ressemblance; c'était une grosse difficulté à vaincre surtout en ce qui concerne le roi dont la physionomie bourgeoise et la stature n'étaient rien moins que sculpturales. La longue jupe de dentelle de la reine et le manteau fleurdelisé sont habilement disposés de chaque côté du groupe pour combler les vides. Enfin, M. Mercié a complété la pyramide avec la figure d'un ange de la douleur à demi couchée derrière le manteau du roi, dans une pose d'une grâce achevée, et soutenant d'un bras mal assuré l'écusson de la maison d'Orléans. Cette intervention de l'idéal dans une scène d'un absolu réalisme est si bien conçue et réglée qu'elle semble toute naturelle; nous dirions que c'est d'une habileté suprême s'il ne nous semblait plus juste d'attribuer le mérite de la

composition à l'art consommé du sculpteur. Nous ne ferons à ce magnifique groupe qu'une critique au sujet d'un détail peu important et dont il eût été facile, croyons-nous, de corriger l'imperfection si tant est qu'elle existe. Un des bras de l'ange semble coupé, parce qu'une moitié en est masquée par l'écusson, en avant comme en arrière du groupe; peut-être en ajourant la partie supérieure de l'écusson — ses grandes dimensions le permettaient, — le sculpteur eût-il dégagé, sans autre changement, une vue plus étendue de la figure accessoire qui produit cette désagréable impression... mais ceci n'est pas notre affaire; tenons-nous dans notre rôle de critique.

* * *

M. Falguière, dont nous admirons vivement le talent, nous permettra de formuler quelques réserves au sujet de son groupe, dit de *Bacchantes*. Certes, l'extraordinaire hardiesse de cette sculpture, où l'on voit deux jeunes femmes nues se battant avec furie, du bec et des ongles, le corps en déroute dans leurs transports de rage, montre bien que le savoir et l'habileté de l'artiste se jouent de tous les obstacles, mais nous y cherchons en vain la part que le goût doit garder dans toute œuvre d'art, et particulièrement dans une œuvre de sculpture. Ce n'est d'ailleurs qu'une esquisse très sommairement modelée, quoique les lignes essentielles en soient d'une irréprochable justesse. Nous ne faisons aucune difficulté de reconnaître que, à voir sa verve endiablée et la crânerie de son tracé, cette esquisse ne pouvait sortir que de la main d'un maître; et puis M. Falguière réussit toujours à sauver par le style la trivialité du sujet.

Le style, voilà précisément ce qui manque aux *Coureurs* de M. Boucher; l'exécution de ce groupe présentait de grandes difficultés : l'artiste a surmonté avec un rare talent toutes celles qui sont d'ordre matériel, donnant tout ce que lui donnait le modèle, mais il n'a rien ajouté à l'idée première, dont l'originalité consiste à nous montrer trois coureurs au lieu d'un seul, comme l'a fait M. Injalbert dans son *Hippomène*, également exposé. La *Bataille*, de M. Enderlin, troupe d'enfants faisant face à des adversaires invisibles, d'une exécution à coup sûr moins forte, est composée avec plus d'art; ce sculpteur a su éviter l'écueil du parallélisme des mouvements qui enlève de l'intérêt à l'œuvre hardie de M. Boucher et qu'il était bien facile à celui-ci d'éviter en imaginant un incident assez ordinaire dans les courses, la chute ou la lassitude de l'un des concurrents.

M. Peynot, dont le ciseau léger peut exprimer tour à tour la force et la grâce, est en outre un habile metteur en scène. Nous retrouverons plus loin sa délicieuse figure de *Pro patria;* arrêtons-nous devant l'œuvre très remarquable également, la *Proie*, où il nous montre des chasseurs d'aigle se disputant une victime qu'ils ne tiennent pas encore, car elle leur oppose une vigoureuse résistance; cette lutte de deux hercules penchés sur le bord d'un abîme est exprimée avec une rare énergie; ce serait parfait si les têtes étaient moins communes.

On connaît la *Judith* de M. Lanson, envoi de Rome, très apprécié, de ce jeune sculpteur; l'héroïne, debout dans une attitude inspirée, brandit d'un geste un peu théâtral le sabre qui va mettre fin aux jours d'Holopherne dont le corps est couché en travers : cette disposition en croix nous a toujours semblé peu heureuse, mais l'ensemble est traité de main de maître; il y a des morceaux de toute beauté. C'est au contraire la grâce de la composition bien plus que la facture qui a attiré l'attention du jury sur l'*Hébé* de M. Coulon, emportée sur les ailes de Jupiter métamorphosé en aigle : il faut croire que la belle avait pris goût à ce divertissement depuis l'aventure de Ganymède; cependant l'histoire ne nous dit rien de ce second enlèvement.

L'*Immortalité*, de M. Longepied, une des œuvres du Salon qui a été le plus remarquée, rappelle un peu certaine sculpture de Canova, mais c'est une impression passagère. Il y a de l'émotion dans ce groupe, une émotion réelle, exprimée sans emphase; telle est sans doute la raison de l'impression qu'elle produit. L'ordonnance en est très belle d'ailleurs et l'exécution ne laisse rien à désirer; l'artiste a mis juste ce qu'il fallait pour exprimer sa pensée. Ce n'était pas le cas d'ailleurs d'entonner des airs de bravoure. Que voit-on, en effet? Une figure de Gloire aux longues ailes ouvertes, penchée sur un jeune homme mourant, à qui elle présente un cartouche où sont inscrites quelques lignes. Le moribond semble se ranimer à la pensée que son nom va prendre place au-dessous des noms gravés sur ce cartouche H. Regnault, Rivière, Gambetta, Bizet, Idrac, Bastien-Lepage et Bobillot; tous ne sont peut-être pas immortels, mais ceux qui les portaient sont morts jeunes et ont fait quelque chose pour la gloire de leur pays.

*
* *

De toutes les statues de femme que l'on a vues au Salon, la

PORTRAIT DE M. PAUL, PAR M. STEINER.

(Dessin de l'artiste.)

Danseuse arabe, de M. de Saint-Marceaux, est certainement la plus séduisante; nous n'aimons pas beaucoup les accessoires dont elle est entourée; le fragment d'architecture arabe et le rideau tombant qui lui servent de fond diminuent, à nos yeux, l'importance de cette sculpture; contentons-nous donc d'admirer la grâce voluptueuse de la pose et les infinies délicatesses du modelé de ce jeune corps, aux lignes serpentines, et que l'ivresse de la danse semble soulever de terre. M. Delaplanche, qui a fait également une figure de la *Danse*, a été moins heureusement inspiré qu'il le fut autrefois dans sa célèbre statue allégorique de la *Musique:* il est permis à un artiste de son talent d'être par hasard inférieur à lui-même.

On a mené grand bruit autour de la *Fortune* de M. Franceschi, et je ne sais trop pourquoi. Cette statue n'est certainement pas sans mérite, mais son air maniéré et l'incohérence de ses formes qui semblent empruntées à des modèles de statures inégales, refroidissent le goût que nous aurions à la regarder de près pour étudier les beautés de détail dont elle est certainement ornée. Il y avait au palais des Champs-Élysées une quantité d'ouvrages peut-être aussi dignes de remarque, et ils ont passé inaperçus, sauf des sculpteurs eux-mêmes quand il s'est agi de distribuer les récompenses. Nous citerons au hasard et sans classification hiérarchique basée sur le talent: *Primevère*, de M. Hercule; *Ophélie*, de M. Paul Fournier; les *Plaintes d'Orphée*, de M. Tony Noël; les *Baigneuses*, de M. Escoula; le *Démocrite*, de M. Etcheto; *Persuasion*, de M. C. Godebski, sujet à la Clodion, tant soit peu risqué; et des ouvrages de MM. Maurette, Fabre, Bogino fils, Dolivet, G. Michel (groupe de *Circé*), Carlus (*Molière et sa servante*), C. Lefèvre, Colle, Bastet, Mengue, Perrin, etc.

Une figure d'homme de M. Captier, l'*Egalitaire*, a été beaucoup remarquée; mais je dois dire que la curiosité s'attachait moins à la beauté des formes qu'à leur étrangeté : on n'imagine pas la richesse de muscles dont le sculpteur a doté ce farouche personnage; M. Captier n'a pas réfléchi que, à ce train-là, il n'y en aurait pas pour tout le monde : c'est une singulière façon de comprendre l'égalité.

Nous avons cité plus haut le *Pro patria* de M. Peynot; on connaissait déjà le plâtre de cette figure d'enfant mort, allusion au jeune Bara, sans doute, elle a retrouvé tout son succès dans la version nouvelle que nous donne le marbre : c'est à proprement parler une merveille de rendu, un bijou de marbre fouillé avec une délicatesse d'outil qui tient du prodige. Dans le même genre, et sans établir de

comparaison, nous avons remarqué diverses académies couchées où la forme humaine était exprimée avec bonheur, l'*Épave*, de Mme Si-

CAVALIER ARABE, PAR M. DAMPT.

(Dessin de l'artiste.)

gnoret, notamment ; des figures de jeunes garçons, de MM. F. Moreau et Chiattioni, et l'*Esclave* agenouillé, de Mme Marie Cadoux.

Parmi les bas-reliefs, en dehors du projet du *Tombeau de Victor*

Hugo au Panthéon, de M. Dalou, sculpture décorative que l'on ne peut guère juger sur l'esquisse sommaire et toute petite exposée par l'éminent artiste, nous avons à signaler un *Fragment de décoration* de Mme Marie Cazin, qui sera exécuté en bois; on y voit dans des compartiments reliés entre eux par des motifs empruntés à la vie des champs, les humbles figures des apôtres lisant ou rêvant, œuvre très personnelle et du sentiment le plus délicat. On a revu enfin avec plaisir la composition : *Apollon et Marsyas*, de M. Lombard, qui avait déjà figuré l'an dernier à l'Exposition des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

* * *

Les bustes foisonnent, mais il en est peu qui vaillent la peine d'être regardés; on sait que c'est la partie sacrifiée du Salon de sculpture; tout le monde peut y exposer un buste; il est inutile de savoir dessiner pour se présenter. Le public hésite beaucoup à se lancer à travers ces longues files de portraits ineptes ou ridicules, pour découvrir quelques œuvres de mérite, et pourtant comment ne pas s'imposer cette épreuve quand il s'agit d'aller à la recherche du *Gounod*, de M. Paul Dubois, un chef-d'œuvre digne de son *Baudry?* Nous avons eu le courage de tout voir, et nous nous en applaudissons puisqu'il nous est permis de signaler, à côté de cet ouvrage hors de pair, de belles et bonnes sculptures de MM. Guillaume, Carlès, Barrias, Crauk, Hugoulin, Vidal, Deloye, G. Leroux (buste de *Sivori*), Gaudez (*M. Bergerat*), Morice, Saint-Vidal, F. Pompon, Moreau-Vauthier, Puech, Benet, A. Léonard (*Vision de Faust*) et une charmante *Petite Morvandelle*, de M. G. Loiseau.

Les figurines, peu nombreuses, étaient généralement intéressantes à étudier; nous avons pris grand plaisir à voir l'*Enfant à la vague*, un marbre très fin de M. le comte d'Astanières, et surtout le *Portrait de M. Paul*, statuette d'enfant enlevée avec infiniment de brio par M. Steiner; l'excellent *Cavalier arabe* de M. Dampt et sa jeune *Coquette*.

Enfin, nous n'apprendrons rien à personne en disant que la gravure en médailles ne devait pas être négligée, car elle est pratiquée en France par des artistes de premier mérite. M. Chaplain n'a-t-il pas été mis en avant quand il s'est agi de décerner la médaille d'honneur? Et ce n'était que justice, car les portraits de Baudry, de Gérome, de Victor Hugo sont des œuvres qui peuvent soutenir la comparaison avec les plus belles médailles que nous a léguées le

passé. Moins classiques, mais bien vivantes aussi, les œuvres de MM. Patey, Roty et Ringel, nous ont arrêté au passage. La gravure en médailles, et la gravure en pierres fines ne sont que des variétés de la sculpture ; comme leur sœur aînée elles ont à leur service, en France, une légion d'artistes instruits, ayant du goût, de l'imagination et sachant se garder de toute compromission offensante pour l'art, dût la fortune ne pas leur pardonner ce rigorisme. Nous sommes heureux d'avoir eu à saluer ces artistes ; la constatation de leur mérite nous permet de terminer cet article comme nous l'avons commencé, par un vivat en l'honneur de la sculpture française.

PASTELS, DESSINS, GRAVURES.

En parlant des portraits, dans notre compte rendu de la peinture, nous avons eu occasion de citer quelques-uns des meilleurs pastels de l'Exposition ; mais il n'est peut-être pas inutile de rappeler les noms de leurs auteurs : MM. Edelfelt, René Gilbert, Émile Lévy et Thévenot. Ce ne sont pas les seuls ouvrages recommandables de cette section ; on y a vu avec beaucoup d'intérêt des scènes de genre exécutées par MM. Raffaelli et Kuehl, dont les membres du jury sont peut-être les seuls à méconnaître le rare talent, et divers autres pastels où l'on avait plaisir à relever soit une grande habileté manuelle, soit des délicatesses de goût infiniment plus précieuses à nos yeux. L'importance de ces ouvrages n'est pas telle qu'il faille les examiner un à un et les classer suivant la nature de leur mérite : en rappelant les noms de MM. Dinet, E. Moreau-Nélaton, Eliot, Iwill, Ochoa, Léandre et Laurent-Desrousseaux, ceux encore de M^lles^ Breslau, Doux, Hinds et d'une grande dame qui expose sous le nom de Marguerite Ruffo, nous ravivons suffisamment le souvenir de l'exposition de ces artistes.

Pour les aquarelles, je serai plus bref encore, car la qualité ne répondait nullement à la quantité des œuvres exposées : nous avons là le pendant de l'exhibition des bustes ; les gens du monde qui veulent avoir leur nom au livret du Salon se donnent rendez-vous dans ces deux sections ; la compagnie y est certainement de bon ton, mais ce n'est pas là qu'il faut aller pour entendre causer d'art avec compétence. Un souvenir à MM. Larsson, Rivoire, Laguillermie et Aranda dont les excellentes aquarelles étaient comme perdues dans ce fouillis de travaux innocents, et passons.

Plus faible encore, si possible, et plus encombrée à coup sûr, était l'exposition des dessins : ici l'insuffisance de certains exposants dépassait vraiment les bornes permises. Il a bien fallu cependant faire de la promenade, le long des galeries qui prennent jour sur le grand hall de la sculpture, une répétition du calvaire des bustes. Et vraiment, cette fois encore, nous ne regrettons pas notre peine, car nous avons

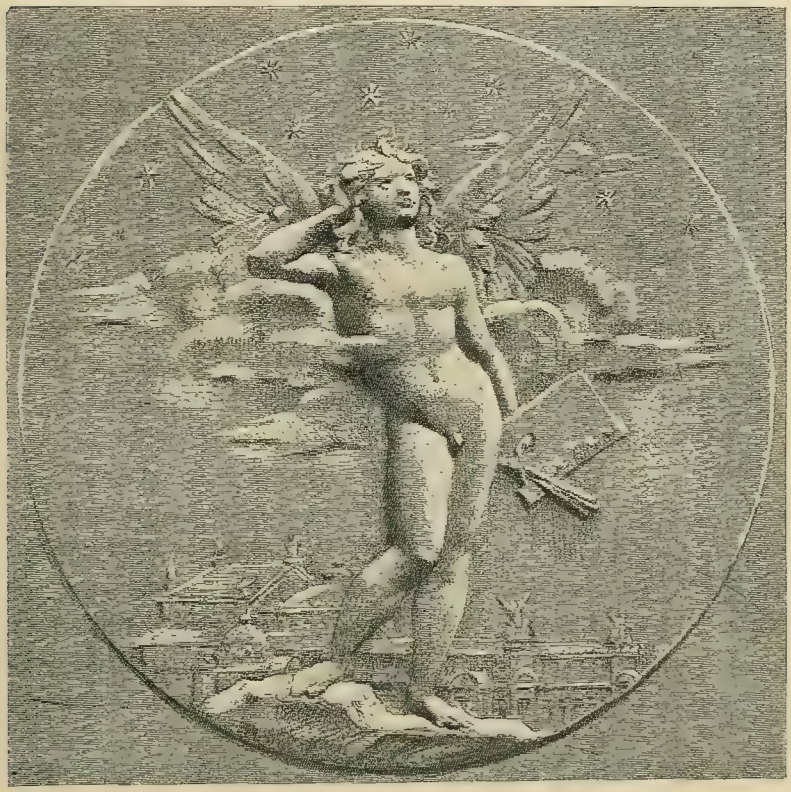
MÉDAILLE DE PAUL BAUDRY (FACE), PAR M. CHAPLAIN.
(Dessin de l'artiste.)

eu l'agréable surprise de découvrir un charmant dessin de M. Dagnan-Bouveret, le *Médecin de campagne* — cela vaut un beau tableau ; — de fins cartons pour verrières, de M. Luc Olivier-Merson ; des études humouristiques de M. Renouard et des croquis d'une charmante fantaisie, par M. Villette. Nous avons cru devoir taire dans notre revue de la peinture le nom du jeune et spirituel artiste que nous venons de nommer, bien que sa *Veuve de Pierrot* nous eût beaucoup diverti ; mais

ici son talent est à sa place, nous nous plaisons à le constater. N'oublions pas enfin M. Lhermitte et Mme Marie Cazin dont les moindres œuvres sont toujours d'un grand intérêt.

*
* *

Je voudrais bien terminer cette analyse rapide du Salon sur un



REVERS DE LA MÊME MÉDAILLE, PAR M. CHAPLAIN.
(Dessin de l'artiste.)

ton moins lamentable; mais la bonne volonté ne suffit pas, encore faut-il qu'il y ait matière à s'échauffer : l'enthousiasme ne se commande pas. La section des gravures qu'il me reste à parcourir, si riche qu'elle soit en talents divers, est loin d'accuser un progrès. Nous pouvons répéter ce que l'étranger a dit de nos graveurs : ce sont les premiers de l'Europe; cette pensée réconfortante ne satisfait pas toute notre ambition. A côté de maîtres incontestés, tels que Bracquemond,

Gaillard et Chauvel — je ne parle que des exposants — nous ne voyons pas s'élever une génération d'artistes dignes de les remplacer un jour. L'habileté, cette funeste habileté de main dont les artistes contemporains sont affligés au point d'en perdre la notion même de l'art, étend ses ravages sur le groupe si intéressant de nos jeunes graveurs. On en vient à oublier complètement que la gravure est un art d'interprétation et non de copie; les personnalités s'effacent et abdiquent pour rentrer dans la foule anonyme des adorateurs du fac-similé et de son plus fidèle serviteur l'héliogravure. Chacun cherche à dissimuler son écriture, c'est-à-dire la marque distinctive par excellence à laquelle nous nous arrêtons pour reconnaître si une estampe est l'œuvre d'un être pensant et artiste ou le produit de quelque outillage perfectionné. Cette gravure égalitaire, sous laquelle des hommes du plus grand mérite ont été les premiers à se courber, est un dérivé naturel de la photographie. La minutieuse exactitude des documents que l'on doit à cette invention a rendu le public exigeant, et comme il est difficile de les interpréter dans leur esprit, perdu que l'on est dans l'infini des détails, une partie de l'École actuelle des graveurs estime plus commode de les copier servilement.

Ces réflexions chagrines nous sont inspirées, hâtons-nous de le dire, beaucoup plus par la crainte de dangers futurs que par l'étendue actuelle du mal que nous signalons. Une Exposition où l'on compte des œuvres de premier ordre comme la planche de M. Bracquemond, d'après la *Rixe* de Meissonier; les eaux-fortes de M. Chauvel, d'après Corot et M. Vicat-Code; l'admirable *Madone de San-Zeno* de M. Gaujean, qui a été si appréciée des lecteurs de la *Gazette;* l'*Euterpe* de M. Bellay, d'après Baudry — nous pourrions multiplier ces exemples, — une telle exposition témoigne heureusement de la vitalité des bons principes de la gravure.

La médaille d'honneur que l'on a décernée à M. Léopold Flameng est la juste récompense d'une longue et glorieuse carrière : elle s'adresse autant aux œuvres du passé qu'à celle de cette année : la *Mort de sainte Geneviève*, d'après M. J.-P. Laurens. On peut en dire autant de la première médaille de M. Brunet Debaisnes, auteur d'une grande eau-forte, d'après une *Vue de Venise* par M. Ziem. Les deux frères Jacquet et M. Annedouche tiennent toujours d'une main ferme le burin classique; M^lle^ Valmon conserve ses qualités de brillante aqua-fortiste; d'autres se révèlent, comme MM. Borrel et Ardail dont les lecteurs de la *Gazette* ont été les premiers appelés à juger le talent. Pour les mêmes raisons de notoriété grande, dans cette Revue et ailleurs, M. A. Gilbert et M. Henry Guérard, qui expose

entre autres planches un intéressant essai de gravure en couleur, MM. Didier, Courtry, Lalauze, Boilvin, Lalanne et Buhot n'ont pas à être recommandés : on les a vus mainte fois à l'œuvre; on sait tout le bien dont ils sont capables.

Les graveurs sur bois accomplissent des merveilles; peut-être même demandent-ils à cette matière plus que le nécessaire : les Américains, notamment, en obtiennent des travaux d'une ténuité extrême, comme ceux de la pointe sèche; n'est-ce pas tout au moins une usurpation inutile? Restons chacun sur notre terrain, c'est la seule manière de le cultiver avec fruit.

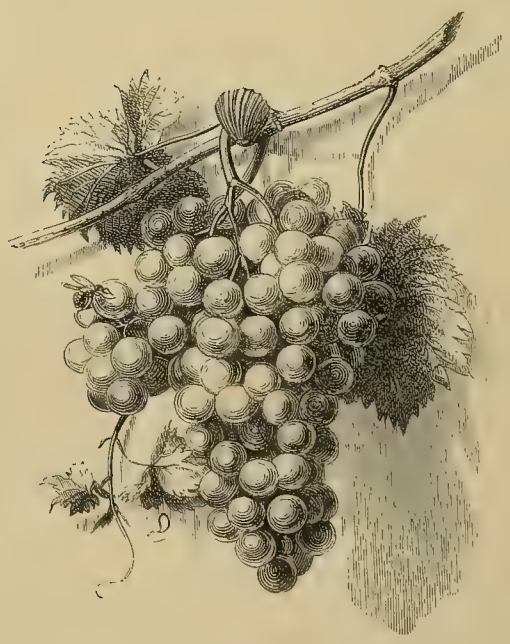
Je veux dire deux mots, en terminant, de graveurs étrangers à qui la plus simple équité commandait de décerner une récompense. L'important burin de M. Ceroni, d'après la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, est une œuvre de conscience, représentant un travail considérable. Les membres du jury qui n'ont de tendresses, paraît-il, que pour les grandes planches, avaient là une excellente occasion de placer une médaille ; ils n'ont pas voulu le faire parce que M. Ceroni est étranger. M^lle^ Raab, qui méritait également une distinction pour sa gravure à l'eau-forte, d'après un tableau de Jacobidès, excellente de tous points, a été victime du même parti pris.

Nous regrettons d'avoir à revenir sur cette question de la situation faite aux artistes étrangers exposants de nos Salons; nous l'avons déjà effleurée au commencement de cet article, à propos de certaines peintures très remarquables, qui nous semblaient n'avoir pas été traitées avec les égards dus à leur mérite. Plusieurs de nos confrères de la presse ont d'ailleurs protesté, comme nous le faisons nous-même.

La Société des artistes français fait maintenant ses affaires elle-même; l'argent des récompenses, elle le puise dans sa propre caisse; il est assez naturel qu'il lui répugne de dépenser ses revenus pour d'autres que les Français. Elle devrait se souvenir que l'apport de l'étranger n'est pas indifférent au succès de ses Expositions et que, par conséquent, cet apport contribue à grossir les recettes; mais, en fait, elle est maîtresse de ses actes; nous ne venons pas lui contester le droit d'agir à sa convenance. La Société peut déclarer demain que les ouvrages des artistes étrangers seront considérés comme hors concours, bien que par cette mesure elle risque d'entraîner l'abstention d'artistes déjà fort goûtés du public et dont l'exemple profite à tout le monde. Pour notre part, nous regretterions de lui voir prendre une décision aussi radicale, mais nous

nous consolerions en pensant que cette décision met fin au régime d'iniquités dont nous sommes les témoins et qui atteint d'une façon grave le renom de loyauté dont jouissaient nos artistes en France et par delà les frontières.

ALFRED DE LOSTALOT.



GUSTAVE MOREAU

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

III

DONNER une nouvelle vie à la tradition morte, une réalité plastique au rêve, une forme à l'idée pure, c'est pratiquer l'enchantement de l'art. Dur et charmant labeur! Hélas! il ne suffit pas d'un désir pour évoquer à l'état d'image définie les sentiments abstraits et les fictions idéales : le désir serait sans vertu s'il n'était conduit et servi par une intelligence et des moyens dignes de lui. Après l'imagination créatrice qui vivifie la matière inerte, il faut l'art, qui ordonne les éléments de l'œuvre et qui procède d'après les principes d'une esthétique raisonnée et nettement déduite. L'idée, c'est l'or ou c'est le plomb; c'est le métal en fusion. Il faut jeter cette fonte dans un moule qui lui convienne, qui la reçoive tout entière et ne reçoive qu'elle, qui soit d'un galbe pur et beau, d'un profil gracieux et noble; enfin, s'il est possible, le relief, une fois dégagé de sa gangue, devra apparaître parfait, homogène, incorruptible, en sorte qu'il semble destiné à durer éternellement sans que rien puisse l'altérer ni le ternir.

M. Gustave Moreau possède le secret d'un style qui lui appartient en propre. Ce style repose sur un principe qui n'est emprunté à aucune esthétique dogmatique, mais qui, pour n'être écrit nulle part, n'en est pas moins une loi gravée depuis bien longtemps dans la conscience des grandes générations qui ont posé les bases de l'art. Les compositions de M. Gustave Moreau sont généralement empreintes d'un

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 377.

calme supérieur, dénuées d'action violente, animées d'une vie sereine et de passions tempérées. On dirait qu'ils obéissent aux règles qui dominent la sculpture classique. On s'imagine par instants que l'artiste fait quelque sacrifice à une prédilection cachée pour les lignes tranquilles et la simplicité du décor; il n'en est rien. Le caractère, la passion, le jeu des sentiments pathétiques ne perdent pas à être ainsi contenus et réservés. L'artiste est guidé dans cette voie par une volonté réfléchie, celle de maintenir son art dans les limites qui lui sont assignées, et, sans jamais excéder ses limites, de parler à l'esprit par tous les artifices possibles.

Ne jamais déranger l'eurythmie, telle est, ce me semble, la préoccupation première de M. Gustave Moreau. On dira que c'est là une loi artistique tombée en désuétude, abolie par l'usage et que la sculpture elle-même a souvent transgressée. Les connaisseurs de l'antiquité qui ont disserté sur les raisons qui nous la font admirer sont tombés dans l'oubli. Ils avaient d'ailleurs le tort de ne pas séparer comme il convient les nécessités des arts plastiques de celles de la poésie. Une erreur commune de la critique, en effet, consiste en ce qu'elle ne fait pas le départ net entre les nécessités de la peinture de style et celles de la poésie élevée (poésie lyrique ou dramatique). La critique suppose que la peinture a plus de moyens qu'elle n'en a en réalité; on oublie que la peinture est limitée dans le temps comme elle l'est dans l'espace. Il faut pourtant s'y résigner. Un tableau ne peut représenter qu'un *moment;* il est vrai qu'il doit éterniser ce moment. Le véritable pathétique, ce qu'on appellera toujours les grandes actions, se déroule en plusieurs actes. Le pathétique est le propre du théâtre. L'art antique s'est passé du pathétique; il s'est contenté de la beauté, de l'eurythmie, de l'harmonie des lignes. Pourquoi? Parce que le pathétique a sa place ailleurs : au théâtre.

L'art dramatique et l'art plastique sont assujetis à des règles opposées. Tous les sentiments que l'un saura bien représenter seront déplacés dans l'autre; l'art plastique n'est pas fait pour représenter l'amour, ni la haine[1], ces deux grands mobiles de l'émotion scénique; il ignore les péripéties, les incidents et les dénouements; le pathétique a besoin d'être simulé vivant, et le taureau Farnèse est à jamais immobile.

1. « La passion est chose naturelle, trop naturelle même, pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure, trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la poésie. » (Baudelaire, l'*Art romantique*.)

Certes, la confusion entre l'art plastique et l'art dramatique date de loin. Depuis l'illustre exemple du *Laocoon*, la sculpture et la pein-

CENTAURE, DESSIN DE M. GUSTAVE MOREAU.

(Étude pour le tableau : l'*Automne*.)

ture sont bien souvent retombées dans ce malentendu. Voyez, après la Renaissance, si calme et si harmonieuse, l'École de Bologne se répandre en efforts! On dirait que la peinture française du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle a puisé tous ses enseignements dans l'École bolonaise ;

elle cherche la pompe, les grands gestes, l'outrance des sentiments. Elle machine l'antiquité ; elle fait du tableau un spectacle ; elle invente la mise en scène picturale, l'expression mélodramatique, le groupement en apothéose ; elle transporte dans le domaine des arts plastiques les effets des tragédies cornéliennes, les moyens du drame et de l'opéra. Aussi, quelle Renaissance moderne, on peut le dire, quand Ingres et Delacroix paraissent ! La fatigue était venue de voir tous ces bras à jamais levés au ciel, tous ces visages apprêtés, tous ces décors immuables... Il est vrai que l'antiquité était discréditée et qu'on a gardé depuis ce temps bien des préventions contre elle.

Lorsque M. Gustave Moreau compose, il se soumet de plein gré aux conditions auxquelles la sculpture et la glyptique sont astreintes. De même qu'un graveur en médailles, il choisit la composition qui peut s'inscrire dans les lignes les plus nobles ; il choisit donc un *instant* décisif au point de vue moral et non pas un instant palpitant au point de vue scénique. Il cherche une arabesque élégante, mais qui enferme bien le sujet ; il cherche un accord de lignes dont l'éloquence soit décisive, mais sobre.

Je prendrai pour exemple de ce qui vient d'être dit, deux des tableaux les plus connus du maître : l'*Œdipe* qui fut exposé en 1864, et l'*Hercule* qui figurait au Salon de 1878. Dans ces deux tableaux est exprimée la même idée : l'idée du duel héroïque entre l'homme et la bête. Dans l'un comme dans l'autre cependant, aucune violence, aucune action engagée, aucune lutte, aucun désordre. Comment cela est-il possible ?

L'*Œdipe* [1] eut un grand retentissement. Ce qui étonna sans doute la critique, ce fut, autant que le dessin si particulier de ce grand corps nu, l'arabesque décrite dans le cadre restreint du tableau par les lignes de la composition. Œdipe est adossé à la paroi de roc du défilé dont la perspective vertigineuse va là-bas s'enfonçant. Il est dans le costume accoutumé des voyageurs qu'on voit tourner en procession sur la panse des amphores. Il est impassible et sûr de lui-même. Pourtant la bête est attachée à son flanc et l'énigme est posée.

C'est une bien vieille histoire que celle-là. Elle a sans doute une signification cachée, nous ne savons pas bien laquelle, malgré les savantes études de MM. Cox, Bréal et Comparetti ; mais l'antiquité l'a souvent dessinée sur l'argile, et Overbeck a recueilli ces naïves

1. Voir la gravure de ce tableau que nous avons donnée (juin 1864).

G. Moreau del. Hehog^re Dujardin

LES PLAINTES DU POÈTE

(Dessin pour email)

Gazette des beaux-Arts

Imp A Clement - Paris

illustrations. Le sphinx, qui à partir d'Hérodote fut confondu fréquemment avec ces lions couchés et à buste humain qui décoraient les avenues des temples égyptiens, est une conception purement hellénique. Il a la figure et la poitrine d'une femme, comme sa mère Echidna; il a le corps de lion, comme la Chimère, il est ailé comme les Harpyes. Posté sur le mont Phikion, dans le voisinage de Thèbes, il fait entendre des paroles obscures et terribles comme le fracas du tonnerre; personne n'en a pu découvrir le sens, et le carrefour où le monstre est embusqué est jonché d'ossements; car le sphinx dévore ses victimes : il est bien l'incarnation du mal. Il sera vaincu cependant : il sera vaincu sans lutte, par un adversaire désarmé, par un héros qui sera l'incarnation du génie bienfaisant. Une invisible égide couvrira celui qui aura deviné le mot de l'énigme, et le monstre se précipitera de lui-même dans l'abîme, n'ayant plus de raison d'être, déchu de sa fière hégémonie, blessé à mort dans sa force et son honneur.

Le tableau de M. Gustave Moreau représente l'instant décisif où l'intelligence du héros va triompher de la ruse cruelle. Un terrible silence plane sur le tableau. Le monstre au visage de vierge, les ailes éployées, la croupe cambrée, adhère, mais d'une façon surnaturelle, à la tunique d'Œdipe. Les deux adversaires croisent leurs regards profonds; leurs haleines se mêlent. Mais qui ne sent que cet être ailé n'a pas de poids, qu'il est une vivante énigme? Qui ne sent que cet éphèbe aux longs cheveux connaît le mot décisif, le talisman divin?

Œdipe était un homme, sa force était dans son esprit. Hercule était un dieu, sa force était surhumaine; c'était la force matérielle, mais prédestinée à la victoire. Le décret qui lui ordonne de combattre l'Hydre de Lerne l'envoie à une victoire assurée, à une épreuve dont l'issue est certaine, car un dieu ne peut ni souffrir ni mourir.

Voici les deux adversaires en présence : l'un armé d'une force fatale et monstrueuse, l'autre d'une intrépidité spirituelle qui rayonne autour de son front. La lutte n'est pas ouverte; les lutteurs se mesurent et nous les mesurons aussi. L'artiste ne nous fait pas assister au combat, parce que la brutale violence est disharmonique, mais le drame est écrit d'avance : ce petit homme tuera ce monstre gigantesque; cela ne fait de doute pour personne. Ce qui annonce si clairement le dénouement de ce duel prochain au spectateur le moins informé, ce qui en fait deviner l'invraisemblable issue, c'est la beauté surnaturelle du petit athlète divin, c'est le contraste de son regard superbe, éblouissant et clair, avec la fureur inconsciente des

dix-huit prunelles de l'Hydre. L'intervalle qui sépare Hercule ferme et raidi de l'Hydre dressée sur ses replis (un cadavre, une toute jeune victime, fait comme un trait d'union explicatif entre eux), cet intervalle, l'imagination est excitée à le supposer franchi; on dirait qu'il suffira d'une enjambée héroïque au dieu pour le mettre aux prises avec la bête. Alors recommencera la lutte éternelle du Bien et du Mal, dualité religieuse de l'Asie primitive. C'est la même lutte que celle d'Apollon contre Python, d'Indra contre le serpent Ahi. Or, dans la mythologie védique, cette lutte est celle de la lumière contre les ténèbres, celle du soleil contre les nuées pluvieuses, noirs serpents qui se déroulent dans le ciel d'orage, où ils revêtent mille formes, où leurs têtes redoutables renaissent sans cesse, jusqu'au moment où elles sont toutes consumées par le feu du dieu.

Disons vite que la peinture de M. Gustave Moreau n'a pas besoin d'un commentaire savant : elle s'explique d'elle-même. Ce que nous avons voulu montrer par l'exemple du tableau d'Œdipe et du tableau d'Hercule, c'est que M. Gustave Moreau attache un grand prix à la suggestion. Il nous force à demeurer avec lui dans l'atmosphère des âges épiques. Il nous y introduit au moment où le drame se noue, et notre esprit le voit se dénouer, arrivant naturellement à la conclusion par la manière dont les prémisses sont posées. C'est le drame moral qui inspire M. Gustave Moreau. Que son héros se nomme Œdipe, Hercule, Jason ou saint Georges, l'artiste s'est efforcé de le douer de la sérénité grandiose qu'avaient en apanage les dieux et les demi-dieux disparus.

Faut-il d'autres exemples? M. Gustave Moreau a peint jadis un *Prométhée*. Ce n'est pas Prométhée déchiré par le vautour, hurlant de douleur et lançant au ciel sa protestation sublime, tel qu'il convient de le montrer sur le théâtre lorsqu'on est Eschyle : c'est un Prométhée immobile, absorbé dans une pensée unique, dans l'espoir grandiose de la délivrance, indifférent aux blessures qui font saigner son flanc. Il a le regard fixé vers l'horizon, vers le bas d'un ciel triste d'où poindra la nouvelle aurore, vers l'avenir en un mot. Une flamme éternelle illumine son front et fait comme une auréole au rédempteur païen.

Le tableau de *Jason et Médée* nous transporte dans la Colchide fabuleuse. Jason est dans toute la fleur de la jeunesse. Ses formes sont d'une grâce féminine et douce. Il vient d'abattre le dragon qui gardait la toison d'or du bélier mythique; mais cette fois encore nous arrivons après que le drame est consommé; ce que nous voyons, c'est

LA SAINTE ET LE POÈTE.

(Dessin de M. Gustave Moreau.)

que le héros a vaincu, non par la vigueur de son bras, mais à l'aide d'une force merveilleuse. Et la dispensatrice de cette force mystérieuse, c'est Médée l'enchanteresse, Médée dont le corps se montre sans voile, Médée qui s'appuie avec une molle caresse et une pudeur infinie sur celui qu'elle aima le premier, Médée qui tient encore le vase où est renfermé le philtre qui donne la victoire à celui qui la paye de son amour.

Jacob et l'Ange ! Encore un terrible combat, un combat dans lequel l'homme est terrassé par une des personnifications du dieu toujours triomphant. Un illustre maître s'est efforcé de représenter les antagonistes dans la fureur de la lutte. M. Gustave Moreau préfère nous montrer l'antique pasteur humilié dans sa force ou plutôt confondu de l'audace qu'il a eue de se mesurer avec l'Esprit du Seigneur et d'avoir regardé Dieu face à face. Quant à l'adversaire mystérieux, qui ne dit pas son nom, entouré d'un rayonnement, il est rigide et grave. Pas un pli de son grand vêtement n'est dérangé; il touche Jacob abaissé, « et il le bénit là ».

Au Salon de 1865, M. Gustave Moreau exposa un tableau intitulé le *Jeune homme et la Mort*. Ceux qui connaissent le principe du style de M. Gustave Moreau ne s'y méprendront pas : ils sauront, avant d'avoir vu le tableau, qu'il représente, en dépit de son titre, une scène calme et sereine. Ce ne sera pas un brutal enlèvement, ce ne sera pas la répétition de la fiction romantique qui représente la Mort comme un faucheur infatigable ; ce ne sera pas une scène de larmes...

C'est une sorte d'apothéose. Un jeune homme, dans la plénitude de la beauté virile, s'avance d'un pas fier. Il a franchi le seuil du royaume de la Mort. Cependant, il a la vie dans le regard ; son corps est comme un marbre sans tache. D'un geste souverain, il pose sur sa tête une couronne, et son poing droit serre un bouquet de fleurs, emblème ou talisman. Un génie funèbre, à ses pieds, porte un flambeau qui s'éteint, et derrière son beau corps nu apparaît la Mort, endormie dans son éternelle indifférence, un glaive entre les bras, un sablier à la main. C'est ainsi que ceux qui meurent jeunes entrent dans l'immortalité, dans le domaine de la paix et du sommeil, parés de toute leur beauté terrestre.

L'inspiration de cette œuvre est pleine de saveur antique. Aux heures de sa vie triomphante, la race grecque regardait la mort comme une fatalité douce et tendre. Les Morts d'Homère étaient belles et tristes, et jamais les Anciens n'ont commis l'erreur de goût dans laquelle est tombé si souvent l'art moderne, de prêter à la Mort

d'odieuses couleurs et des caractères repoussants. Ils évitaient de représenter la Mort ou le faisaient par des symboles douloureux mais empreints de grâce, par des figures telles que les Harpyes désolées, les Psychés en pleurs. La mort était un enlèvement, un

FIGURE DES GROTTES.

(Étude de M. Gustave Moreau pour le tableau : *Galatée.*)

voyage, qu'on faisait entre les bras des deux fils de la Nuit, divinités ailées qui volaient sans bruit. Pausanias décrit une peinture qui représentait une femme, portant sur le bras droit, un enfant blanc endormi et, sur le bras gauche, un enfant noir qui semblait dormir. C'était la Nuit, nourrice du Sommeil et de la Mort, « et les pieds des deux enfants étaient entremêlés ».

Je lis au bas du tableau cette inscription : « A la mémoire de Théodore Chasseriau ». Cette inscription me semble charmante, comme le « Salut! » qu'il y a sur les cippes funèbres. M. Gustave Moreau aima l'art de Chasseriau. Hélas! qu'est-il resté de celui-là dans les mémoires oublieuses? Il a disparu presque tout entier. Ingres et Delacroix, ses grands aînés, sont environnés d'une lumière trop pure et trop éclatante pour qu'on discerne ce jeune mort entre d'aussi illustres ombres. Il avait les mains pleines de promesses; mais il n'a fait qu'apparaître et disparaître, comme une de ces îles qui s'abîment parfois dans la mer avec les forêts vierges encore qui les couronnent et les goyaviers chargés de fruits qui ourlent leur rivage. Voici cependant qu'un de ceux qui l'ont connu consacre un monument à sa mémoire. On dirait un cénotaphe élevé aux illusions perdues, et le peintre a placé derrière le jeune héros l'image de la Mort qui l'a appelé à elle, sans colère et sans pitié.

IV

Baudelaire, en ses critiques sur l'*Art romantique*, appelait sentiment de la *correspondance* le sentiment qui, dans les créations poétiques, nous fait découvrir un parallélisme secret entre chaque état de l'âme et un état correspondant de la nature inanimée. C'est ce sentiment, disait-il, qui nous permet de pratiquer, au moyen des arts plastiques, une sorte de sorcellerie évocatoire, et de définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. « Comme un rêve est placé dans une atmosphère colorée qui lui est propre, de même, une conception devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier. Il y a un ton particulier attribué à une partie quelconque du tableau, qui gouverne les autres tons... Tous les personnages, leur disposition relative, le paysage ou l'intérieur qui leur sert de fond ou d'horizon, leurs vêtements, tout enfin doit servir à illuminer l'idée générale et porter sa couleur originelle, sa livrée pour ainsi dire... Un tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. »

L'eurythmie, que M. Gustave Moreau, jusque dans ses moindres œuvres, recherche si passionnément, c'est en quelque sorte une grande règle architecturale; c'est un grand parti pris qui détermine le style de l'œuvre entière. Mais le charme, enfin, d'où vient-il?

ÉTUDE D'ÉLÉPHANT.

(Dessin de M. Gustave Moreau pour le tableau : *La Péri.*)

Après avoir parlé à l'esprit, après avoir parlé à l'intelligence, il faut encore que l'œuvre parle au cœur, qu'elle ait des moyens de séduction pour ainsi dire extérieure... Et le cœur est un juge — peut-être le meilleur des juges — qui demande à être touché doucement : aussi est-ce l'harmonie qu'il préfère à tout. Après avoir arrêté les lignes maîtresses d'un tableau, il faut faire que tout, dans ce tableau, vibre à l'unisson. Comme il a évité tout ce qui aurait pu rompre le rythme, l'artiste doit éviter les dissonances. Il lui reste à donner aux lignes toute la signification dont elles sont capables, à tirer pour cela des effets de tout ce qui entoure l'objet principal, à compénétrer les figures entières, lorsqu'il peint des figures, du même sentiment moral, à animer la nature qui les entoure d'une émotion concordante. Alors, s'il y parvient, l'expression du tableau sera décuplée; l'idée sera partout; tout la reflétera; tout la commentera; tout la renforcera; tout, en un mot, concourra au triomphe final.

Pénétrer une figure entière d'un sentiment unique!... Encore une fois, demandons au Louvre le mot du secret que nous cherchons. Voici des tronçons mutilés ; voici des corps sans membres, les uns nus, les autres drapés, des groupes disjoints, des têtes détachées, couvertes des plaies que le temps leur a faites. Le temps est un iconoclaste inexorable. Il n'a pas tout détruit cependant. Il nous en a laissé assez pour que nous puissions recomposer la statuaire antique ; et nous saisissons en effet encore, à travers les siècles, l'esprit de ce grand art, grâce à la vertu qu'il avait d'être inconsciemment expressif dans toutes ses parties. La plupart des chefs-d'œuvre qui nous sont parvenus sont doublement anonymes : nous ne connaissons ni le sujet ni le nom de l'auteur ; leur éloquence est pourtant décisive. Le marbre est froid et blanc ; il est brisé ; il tombe en miettes ; la pensée de celui qui l'a entaillé nous est à peu près étrangère : nous la devinons néanmoins ; nous croyons la comprendre sans qu'elle ait besoin d'être complète et de s'expliquer. Ces yeux sans prunelle, nous nous imaginons croiser leur regard. Ces gestes ébauchés, interrompus, nous suffisent. Nous sentons que de la chevelure au talon, ce corps de dieu, ce corps de déesse a dû vibrer tout entier d'un unique sentiment, et, même à travers les voiles, souvent grâce aux plis d'une draperie, nous discernons le sentiment qui palpitait dans les parties disparues ; celui-ci représentait la Force; celle-là la Majesté; ce débris, était une Victoire, cette gaine était une Héra; ce torse était un Dionysos, cette tête un Hermès rieur, cette autre un Zeus souverain.

Le peintre a d'immenses ressources que le sculpteur ignore : il peut, autour de son personnage, accumuler des symboles qui expliquent ce personnage, l'environner d'objets significatifs, le placer dans une lumière appropriée, montrer autour de lui un coin de l'univers coloré, en un mot éclaircir et confirmer le sentiment qui remplit les acteurs du drame qu'il imagine par le sentiment épars autour d'eux. Ces vastes ressources, M. Gustave Moreau les connaît à fond et les utilise sans cesse. Dans la plus petite de ses aquarelles, comme dans ses œuvres capitales, je retrouve le même charme, obtenu par le même amour de l'harmonie générale. La séduction qu'exerce une œuvre comme l'*Orphée* est le résultat d'une recherche de l'harmonie, qui ne s'est fatiguée nulle part. Il n'est pas un pouce de cette toile qui ne reflète la mélancolie; le paysage entier sympathise avec le sentiment de la figure; les accessoires apportent leur contingent d'expression à celle des objets principaux. Souvent, la critique a été surprise de l'abondance des accessoires et de leur richesse, dans les œuvres de M. Gustave Moreau, et jamais cependant elle n'a pas pu leur faire le reproche de nuire à la clarté du sujet. Combien de fois, au contraire, ils accompagnent heureusement la silhouette de la composition! D'ailleurs, après s'être contenu durant le temps qu'il composait, après avoir conçu son tableau comme un camée, il est bien juste que le peintre s'abandonne s'il lui plaît à la fantaisie ; il ne le fait que dans des objets de moindre importance, nécessaires cependant pour entourer d'un riche ornement les objets principaux.

M. Gustave Moreau est un coloriste puissant et délicat. Cependant il ne se laisse jamais emporter dans le caprice. La couleur est pour lui un auxiliaire précieux, un moyen d'expression exquis dans sa diversité, mais soumis, destiné à servir l'idée, à la mettre en lumière, à la varier, à la commenter. L'Hydre de Lerne habitait un marais sur les bords du golfe d'Argos, dit la tradition; son souffle empoisonné infectait toute la contrée; il suffisait de le respirer pour mourir, comme les miasmes des marécages. Quiconque a vu le tableau que nous décrivions plus haut se rappelle l'impression d'horreur qui remplit tout le paysage. Par la disposition de la lumière et l'intensité de la couleur, M. Gustave Moreau nous transporte dans un charnier empesté qui agrandit encore le caractère surnaturel du héros.

Dans le tableau du *Jeune homme et la Mort* tout est nuancé de tons tristes et apaisés; dans le tableau de *Galatée*, tout est morne et mystérieux. Parmi les innombrables végétations du fond des mers, le corps blanc de Galatée s'épanouit comme une floraison qui participe

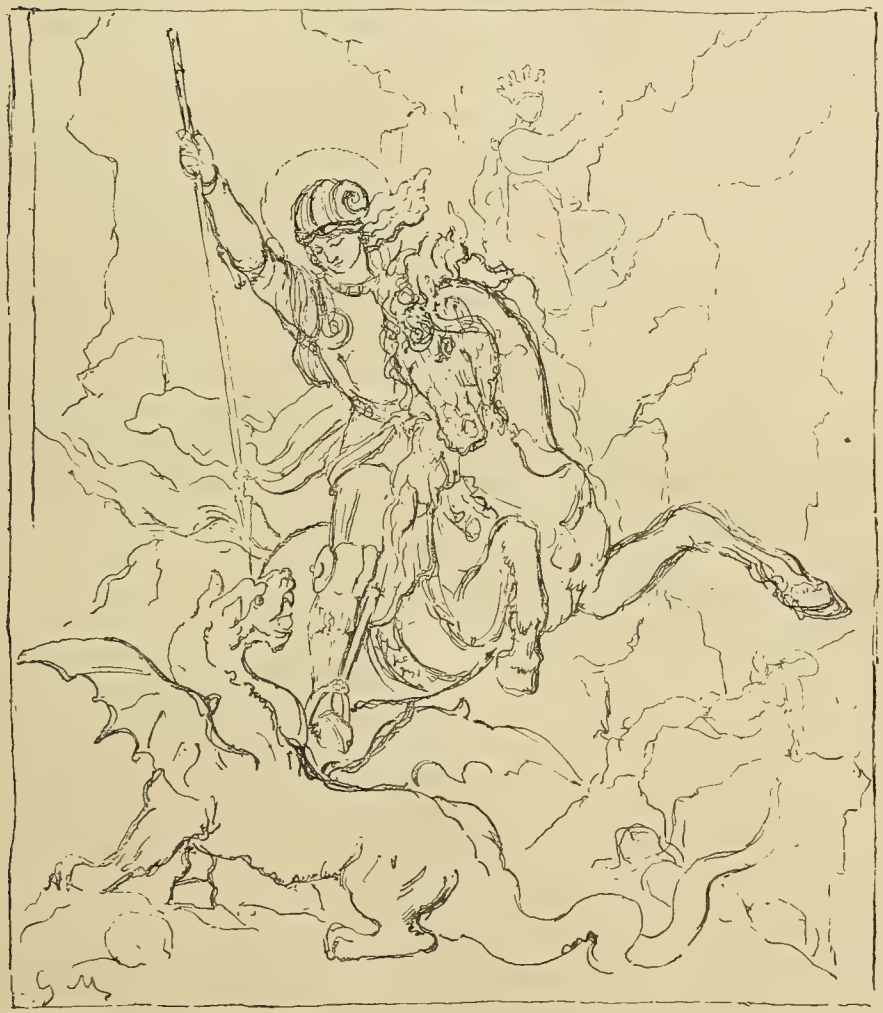
presque de la nature des floraisons environnantes. La vivante flore des eaux et la vierge aux formes humaines sont baignées dans le même fluide ; mais le corps ingénu de la vierge est comme un ivoire serti d'émaux scintillants destinés à en rehausser l'éclat. Tout ce qui anime cette grotte sous-marine, tout le parement ondoyant et velouté de l'abîme, enveloppe l'argile idéale de la femme d'une caresse inconsciente et d'insensibles liens.

On se souvient du tableau qui figura à l'Exposition universelle sous le titre de *David*. Le vieux roi pleure et songe, assis sur son trône superbe. Un jeune génie, un séraphin resplendissant, veille auprès de ce fantôme dont la vie va s'éteindre. Messager divin, il est illuminé d'une lueur d'en haut. Est-ce la paix ou la colère de l'Éternel qu'il a apportée dans les plis de sa grande robe? Nous ne savons; mais, entre les piliers, regardons l'horizon, le ciel et la plaine. Ils résument tout le tableau et chacun dira : c'est le soir d'un long jour.

Certes, M. Gustave Moreau nous a prouvé plus d'une fois qu'il excellait à peindre la violence et l'horreur. Le tableau de *Diomède* déchiré par ses cavales respire le carnage et la fougue indomptée. Diomède pantelant et les cavales hennissantes font une mêlée fougueuse d'une poignante impression. *Phaéton* précipité avec son char est aussi une vision terrible. L'attelage se tord et s'abîme, au milieu d'un ciel d'épouvante. Les animaux apocalyptiques du zodiaque rugissent dans l'air embrasé, et le vertige étreint l'insensé Phaéton. Cependant M. Moreau est le peintre de la tristesse humaine et des exploits des dieux. Or la tristesse est calme et les dieux n'ont besoin que d'un geste pour faire trembler le monde.

Prenons un tableau de M. Gustave Moreau, et supprimons par la pensée les personnages pour ne voir que le cadre au milieu duquel ils sont placés. Ici rien ne guidait l'artiste. Le paysage est bien un élément nouveau introduit dans la poétique picturale. Le peintre de nos jours sait, autour de ses figures, montrer un pan de ciel, un aperçu de pays, toute une géographie qu'il s'efforce de faire exacte et d'imprégner de la couleur dite locale. Il a le légitime orgueil de se dire que seul il fait revivre de la vie de l'art la nature inanimée. Je ne reviendrai pas, à ce point de vue, sur les tableaux dont j'ai parlé. J'ai dans la mémoire certains sites où j'ai pénétré par la pensée, grâce à M. Gustave Moreau. Tantôt grandioses et terribles, tantôt gracieux et préparés pour la paix et le recueillement, ils me hantent avec une persistance étrange; il me semble que dans une autre vie et dans un autre monde, je les ai parcourus. C'est, par exemple, le

défilé des montagnes thébaines qui sert de cadre à un petit tableau intitulé, si je ne me trompe, le *Sphinx deviné :* corniche effrayante taillée dans un roc de lapis et d'où le monstre femelle se précipite au fond



SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON.

(Dessin de M. Gustave Moreau.)

d'une gorge immense en exhalant un cri de douleur; c'est le riant rivage où fuit le blanc taureau qui enlève *Europe;* c'est la grotte glauque et moussue dans laquelle dort l'ingénue *Galatée;* ce sont les torrents, les vallons, les îles, les retraites souterraines qui servent de décor aux aquarelles du maître. Autant de paysages inventés de toutes pièces, et cependant empreints d'une séduction pénétrante

analogue à celle de la réalité. J'admire la fécondité du talent qui les varie sans fatigue et plus encore le tact avec lequel ils sont pour ainsi dire assortis au sentiment dominant qu'ils sont chargés d'encadrer. Ce sont, dira-t-on des paysages d'une invraisemblance exquise, trop beaux, taillés dans des matériaux trop riches ; on ne saurait cependant en imaginer qui soient plus intimement en harmonie avec le caractère héroïque des figures. Ne doivent-ils pas nous paraître inaccessibles pour éveiller en nous l'image des pays du rêve, et nous reporter au temps où la nature encore à peine peuplée, mais peuplée de héros, avait le charme et la sauvagerie d'une création neuve?

Ce qui fait l'essence des arts supérieurs, c'est le contraste qui existe entre l'idéal auquel ils tendent et les moyens matériels dont ils disposent. Ceux-ci sont entachés d'une faiblesse originelle, qui destine fatalement les œuvres de l'art à la destruction. La matière de l'art n'est pas impérissable; celle de la peinture est éphémère et corruptible entre toutes. Cependant, il est bien philosophique de voir qu'après avoir loué la conception d'un tableau, la critique est obligée d'examiner la question toute matérielle de la facture. Ce tableau durera-t-il ou ne durera-t-il pas? Comment a-t-il été produit? Il y a dans les arts plastique une tâche manuelle, une besogne mécanique à laquelle l'artiste consacre un temps énorme. Est-ce un temps perdu? Regardons le travail de l'outil, les minutes de la touche, les qualités de la substance mise en œuvre. Cette substance, ce sont quelques pincées de poudre, des oxydes métalliques, des terres calcinées, des résidus chimiques; chacun sait à quelle variété la main de l'artiste arrive dans la mise en œuvre de ces misérables moyens. M. Gustave Moreau procède à cette mise en œuvre avec une prudente patience. Il arrive à l'achèvement sans hâte, par des reprises successives. Il s'interdit le travail rapide et cet emportement qui grise souvent les peintres. En certains endroits, la pâte qu'il emploie est devenue comme un émail; partout elle semble offrir des garanties de durée, de santé, pour ainsi dire.

Il y a longtemps que M. Gustave Moreau s'est exercé à manier l'aquarelle. Il est aujourd'hui un maître dans ce procédé. L'aquarelle a tout ce qu'il faut pour séduire un artiste tel que lui. M. Moreau, en effet a trouvé là le moyen de produire au jour certaines images qui, sans avoir peut-être assez d'importance pour être consacrées par un tableau, méritaient cependant de demeurer fixées. Évidemment, les idées lui viennent en foule; un sujet se peint devant ses yeux à différents moments avec des caractères divers. Nous avons vu plus haut que la

Légende de Salomé lui a inspiré plusieurs compositions. Après le tableau d'*Œdipe*, la grande figure du sphinx n'a pas cessé d'obséder l'artiste : témoins le tableau du *Sphinx deviné*, la sépia qui représente le *Sphinx et ses victimes*, l'aquarelle du *Sphinx dans son antre*, d'autres encore sans doute que je ne connais pas. Et puis, en vivant avec le passé, l'artiste a des visions légères, fugitives. Il en gardera le souvenir au moyen de l'aquarelle. Un peu d'eau colorée et cette émotion d'un moment vivra longtemps pour nous. Ces aquarelles sont de petits poèmes de quelques strophes, mais complets en leur genre; elles sont d'autant plus précieuses qu'elles semblent les délassements de l'artiste occupé à des œuvres majeures et qu'on peut dire devant elles : « Du fort est sorti la douceur, *de forti dulcedo*. »

ARY RENAN.

ÉTUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVI^e^ SIÈCLE.

(CINQUIÈME ARTICLE[1].)

ARMOIRE, CABINET.

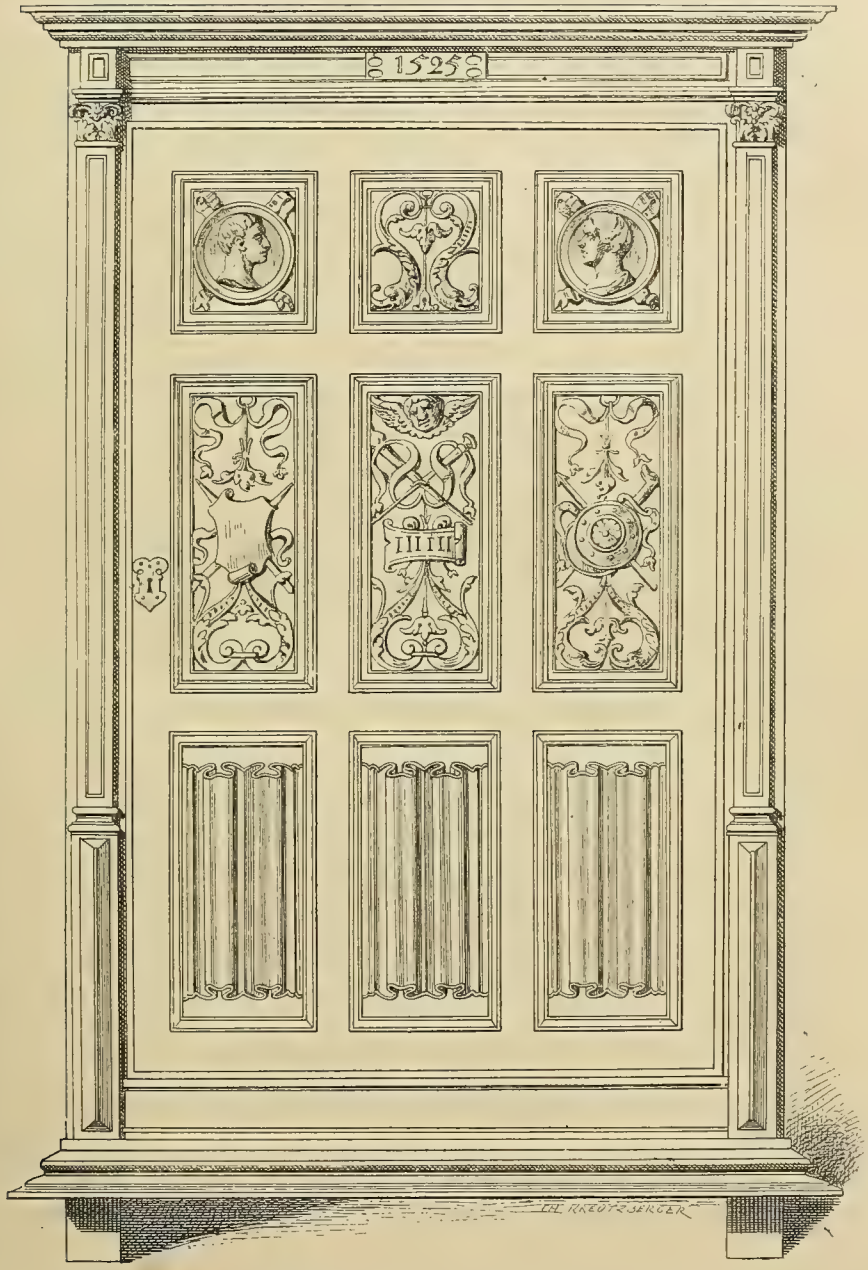
proprement parler, l'armoire est un espace vide, ménagé dans le mur et recouvert par la boiserie du lambris dont les panneaux s'ouvrent et forment guichet. « *Armoire, armaire, aumoire*, réservoir pratiqué en la muraille à servir et garder toute chose » (Monet, 1635). On disait aussi *relai* : « Relai *as* armaire, *a hole or box contrived in or against a wall* » (Cotgrave); au XVII^e^ siècle, Richelieu recommande de faire à son château « un lambris de six pieds avec un relay beau et bien fait pour mettre des raretés[2] ». Ces placards, comme nous dirions aujourd'hui, servent de garde-robe, de bibliothèque, de vitrine ou de garde-manger.

Les « armoires du cabinet de Monseigneur », à Gaillon, que Michellet Gouesnon avait décorées de marqueterie[3], sont-elles une suite de placards ou de meubles isolés? Nous ne saurions le dire; mais « les aulmaires du cabinet » de François I^er^ à Fontainebleau sont certainement prises dans la menuiserie du lambris[4]. L'armoire-meuble est assez rare pendant la première moitié du XVI^e^ siècle;

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2^e^ période, t. XXXII, p. 139, 218, 361 et t. XXXIII, p. 312.

2. *Les collections des Richelieu*, Paris, E. Plon.

3. Comptes de Gaillon. — 4. *Bâtiments royaux*, I, 202.



FRANÇOIS 1er. — ARMOIRE DATÉE 1525, CHÊNE.

(Collection de M. Bligny.)

Corrozet qui *blasonne* le lit, la chaire, le banc, le dressoir, le coffre, la scabelle etc., c'est-à-dire « toute la décoration d'une maison honneste et le mesnage estant en icelle », ne parle pas de l'armoire. Les meubles de cette famille et de cette époque qui nous sont parvenus sont généralement composés d'une série uniforme de petits panneaux séparés par des montants, des fuseaux ou des pilastres ; ils ressemblent à une partie détachée d'un lambris dont on aurait fait un meuble. La plupart proviennent de sacristies et servaient à conserver les pièces d'orfèvrerie, les vases sacrés, les reliquaires et les vêtements sacerdotaux. Dans la vie civile, ces armoires sont assez simples : elles contiennent le linge, les habits et se placent dans la garde-robe ou dans le galetas. Le modèle à petits panneaux ouvrants s'est maintenu pendant tout le XVI^e^ siècle : « une grande armoyre à dix guichetz ; une grande armoyre à trois faces, commençant depuis la cheminée jusqu'à la porte du galetas, à XLIIII guichets » (*Inv. de Catherine de Médicis*, 1589). — « Une paire d'armoires, à quatre grands guichetz, de bois de chesne, servant à mettre habitz, garnies de leurs serreures fermans à clef » (*Inv. de Gabrielle d'Estrées*).

Nous donnons le dessin d'une petite armoire normande, datée de 1525 (Collection de M. Bligny).

Le meuble de luxe destiné à renfermer les bijoux et les objets délicats de la toilette, s'appelle également une *armoire*, mais plus souvent un *cabinet*.

Le cabinet, dont l'origine ne paraît pas remonter au delà du XVI^e^ siècle, est un de ces termes élastiques comme on en rencontre à chaque pas dans notre vieille langue. Il signifie tantôt le *meuble*, tantôt la *chambre* où se conservent les choses de prix, tableaux, livres, raretés, etc. La citation suivante, tirée de l'inventaire de Louise de Lorraine, veuve de Henri III, fait comprendre ces deux significations : « Ce faict, sommes sortis dudict cabinet appelé la librayrie, et d'icelluy avons faict extraire ung cabinet, façon d'Allemagne, et porter au cabinet de la dicte deffuncte royne, appelé le cabinet verd, estant contre le dict cabinet de la librayrie. » Enfin *cabinet* veut encore dire l'ensemble de plusieurs pièces contenant des objets précieux : « En la première chambre dudict cabinet » (*Inv. de Marguerite d'Autriche*, 1523).

La forme du cabinet n'est pas mieux déterminée. En principe, c'est un coffre muni de deux poignées, qui s'ouvre par devant et contient de nombreux tiroirs. La fermeture se fait tantôt au moyen de deux vantaux, tantôt par un abattant servant de tablette pour

AMPHITRITE

(Collection de Mr le marquis de Chennevières-Pointel)

Imp. A. Salmon, Paris

écrire. Dans ce dernier cas, un des tiroirs est disposé pour recevoir les plumes et l'encre. Le cabinet-secrétaire s'appelle généralement *cabinet d'Allemagne* ou *façon d'Allemagne* : « *Cabinet d'Allemagne, a kind of standish, or a small cabinet serving for, or having in it, a standish* (écritoire) » (Cotgrave). Le cabinet portatif se place à volonté sur une table, sur un coffre, ou sur des tréteaux.

Plus tard, quand le mobilier commence à devenir plus stable, on fixe le cabinet à demeure sur un support à jour. Le cabinet offre ainsi de l'analogie avec le dressoir ou buffet, puisque le corps supérieur est plein et le corps inférieur vide ; mais le cabinet est plus délicat de forme et d'exécution, plus allongé, plus élevé ; il ne comporte en général ni dossier, ni gradin supérieurs, et se termine d'ordinaire par un fronton. En somme, le cabinet est fait pour renfermer les objets précieux et le dressoir pour les étaler. Toutefois, à la fin du XVI[e] siècle, on fabrique des meubles mixtes qui tiennent à la fois du cabinet et du buffet ; ainsi un vieil inventaire [1] mentionne un « buffet ou cabinet », un « cabinet en forme de buffet », et un « buffet en forme de cabinet ».

Cabinet remply de richesses
Soit pour roynes, soit pour duchesses :
Cabinet sur tous bien choisi,
Paré de veloux cramoisi,
De drap d'or et de taffetas,
Où sont les joyaulx à grandz tas
Et les bagues très gracieuses
Pleines de pierres précieuses...
Cabinet de tableaux remply
Et de maintes belles ymages
De grands et petis personnages ;
Cabinet paré de médailles
Et curieuses antiquailles
De marbre, de Iaphe et Porphire...
Cabinet où est le buffect [2]
D'or et d'argent du tout parfaict ;
Cabinet garny de ceintures,
De doreures, et de bordures,
De fers d'or, d'estocz, de tableaulx,
De chaisnes, de boutons tres beaulx,
De mancheons et de braceletz,
De gorgerins et de colletz,

1. Inv. de Gauthiot d'Ancier, 1596.

2. C'est-à-dire, comme nous l'avons dit précédemment, l'ensemble de la vaisselle de parade étalée sur le buffet.

De perles d'Orient semez :
De gantz lavez et parfumez,
De muscq plus cher qu'or de ducat,
D'ambre fin et savon muscat,
De pouldre de Cipre et pommade
Pour restaurer la couleur fade ;
D'eaux de Damas, d'œilletz, de roses
En fiolles de verres encloses...
Et parmy tant divers joyaulx,
Sont les riches et gros signeaux,
Les patenostres cristallines [1]
Celles de Strin [2] et Coralines,
De perles et de fin rubis,
Qui sont mises sur les habitz ;
Puis les houppes d'or et de soye,
Pour mieulx se monstrer par la voye,
Puis les mignons et fins cousteaulx,
Les forcettes [3], et les ciseaulx,
Le miroir, la gente escriptoire,
Le chappeau, l'eschiquier d'yvoire,
Les heures pour servir à Dieu.
Brief, en ce beau et petit lieu,
Sont tant d'aultres choses ensemble
Qu'impossible le dire il semble.

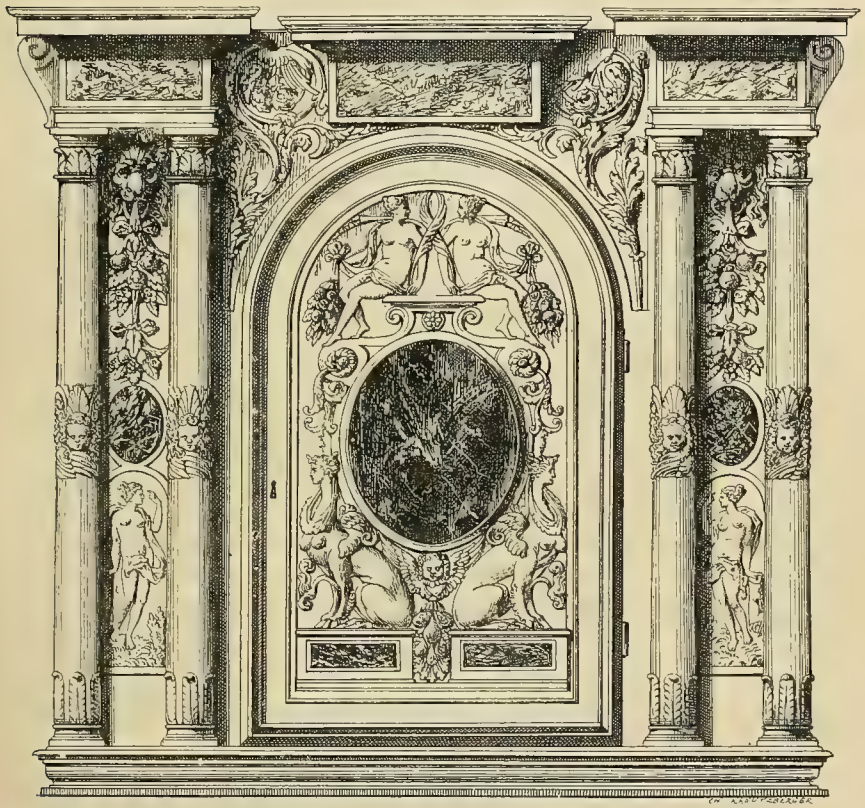
(Corrozet, *Blason du cabinet*, 1539).

Indépendamment du cabinet mobile et du cabinet fixe sur un support, une troisième combinaison consiste à superposer deux cabinets l'un sur l'autre ; on obtient ainsi l'armoire à deux corps et à quatre vantaux. Ce dernier modèle, type de la véritable armoire indépendante, de l'armoire-meuble, ne paraît guère avant le milieu du XVI[e] siècle ; il doit son origine à la réforme générale du mobilier opérée par les maîtres de Fontainebleau.

La mode s'empressa d'adopter ces nouveaux meubles, élégants et pratiques, qui permettaient de disposer en bel étalage les affiquets précieux de la toilette féminine. On les appelait, comme précédemment, des *armoires* ou des *cabinets* : « ung cabinet de boys de noyer à marqueterie, de six pieds de hault, à quatre guichets fermant à clef, enrichis de moresque blanche [4], doublé par dedans, par hault, de vellours cramoisy brun et d'un ruban de soye argenté » (*Vente Gouffier*, 1572). On doublait également les intérieurs avec du drap d'or,

1. Chapelets de cristal de roche.
2. *Strin : — a bastard dyamond* (Cotgrave).
3. Petits ciseaux.
4. Rinceaux gravés dans le bois et remplis de pâte blanche.

ou plus simplement du « taffetas verd » [1]. Le ruban de soie argentée, ingénieusement entrelacé, formait, au revers des portes et sur le fond, un treillage géométrique, présentant à chaque intersection une agrafe de cuivre doré pour suspendre les bijoux, les montres, les patenôtres, les miroirs de poche, etc. Ainsi disposée, l'armoire servait souvent de



HENRI II. — HAUT D'ARMOIRE, NOYER.

(Collection de M. Roussel.)

cadeau de noces; sur la garniture on dessinait, au moyen de clous dorés, le chiffre des mariés, un emblème, une date, qui permettent aujourd'hui d'établir l'acte de naissance de tous les meubles similaires.

L'armoire-cabinet est généralement un meuble de luxe, délicatement ouvragé. Nous venons de citer le cabinet de Claude Gouffier; Catherine de Médicis conserve sa bibliothèque personnelle dans une belle « armoire à quatre guichetz » et les portraits de famille dans

1. Inv. Gauthiot d'Ancier.

« ung cabinet de boys peint et doré, de huit pieds de hault sur trois pieds de large, à quatre vantaux ». Dans l'inventaire de Gauthiot d'Ancier qui fut gouverneur de Besançon et grand amateur de beaux meubles, on compte une douzaine de cabinets magnifiques, chargés de bas-reliefs, de termes, de satyres, de figures de bronze [1] « vernys et haulsés (rehaussés) d'or moulu ». Les uns portent des « aigles argentées », les autres des « médales dorées » ou des « masques de cuivre »; quelques-uns sont de « marqueterie » avec la « parade (l'intérieur) de perspective ». Un de ces « cabinets en forme de buffet » d'une richesse particulière et rempli de peintures, est même surmonté à « l'entour d'une perche de fer pour supporter ung rideau pour couvrir le dict cabinet ».

Un modèle très recherché par nos amateurs, et qui paraît surtout provenir de Bourgogne, est l'armoire de très petit format que l'on suspendait contre le mur au moyen d'agrafes. Ducerceau a gravé deux spécimens de ces gracieux petits meubles dont l'usage n'est pas encore bien expliqué; servaient-ils de buffets pour renfermer les vins précieux, comme nos caves à liqueurs, ou de casiers pour serrer les papiers? Aucun texte n'en parle, à notre connaissance. Ces armoires à suspendre sont fort rares, on les a contrefaites avec beaucoup d'habileté et nous en connaissons peu dont l'authenticité soit incontestable.

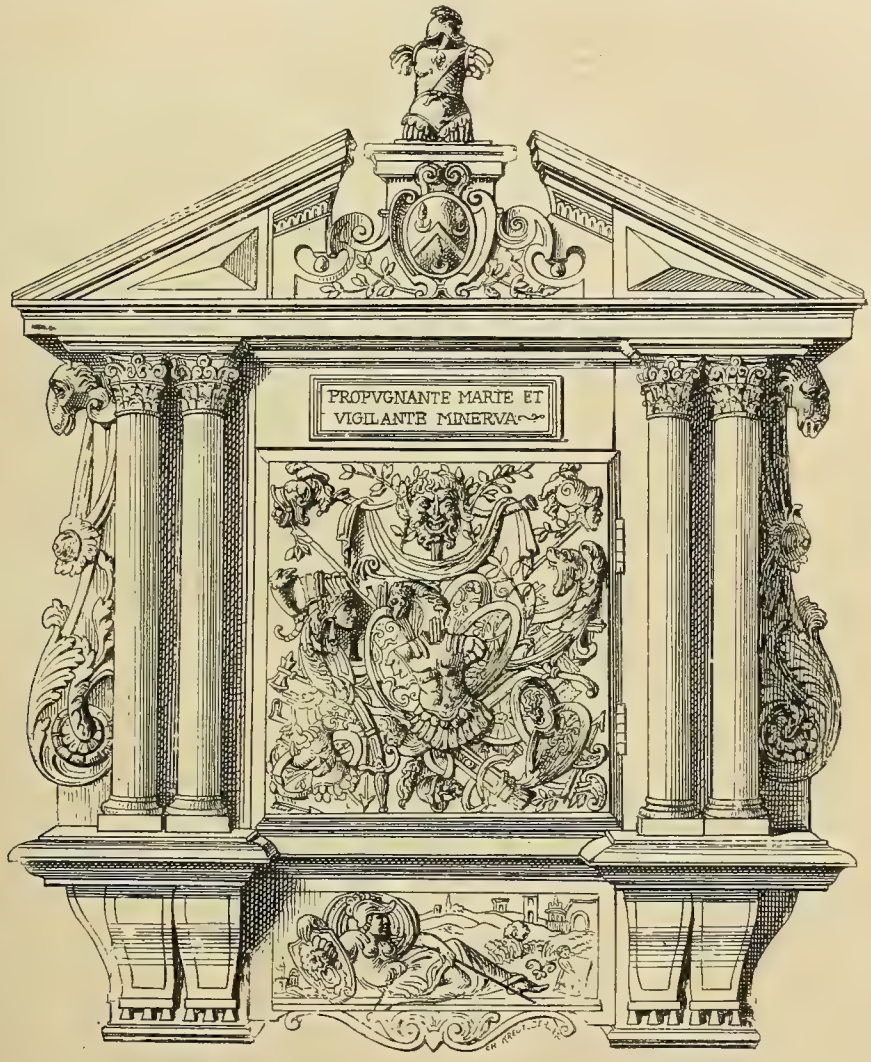
L'armoire est le meuble par excellence [2]. Par sa grande surface, son double étage, le développement de la façade et des retours, la variété des éléments, — panneaux, bâtis, montants, frises, couronnement, — elle se prête à toutes les combinaisons. L'artiste peut s'y mouvoir à l'aise et donner carrière à son imagination; architecte, décorateur, menuisier ou sculpteur, il aura l'occasion de faire valoir sa spécialité; le peintre même pourra trouver place sur les panneaux, soit qu'il adopte la grisaille, soit qu'il préfère un camaïeu rehaussé d'or.

Chaque école interprète à sa manière le type primitif, le façonne, le modifie et l'adapte à son génie. L'Ile-de-France construit généralement son armoire en hauteur, à deux corps égaux ou à peu près, étroite, serrée, sans hanches, pour faire monter la composition. Le meuble est petit, mignon, l'architecture très étudiée, l'exécution délicate, à faible relief, les moulures et les cadres unis, les parties nues

1. Camaïeux hachés d'or.

2. Le lecteur nous permettra de reproduire ici un passage d'une étude qui a déjà paru dans l'*Art* de décembre 1879.

faisant toujours opposition aux parties décorées. L'ornementation discrète, lisible, équilibrée, se divise en compartiments ou en médail-



CHARLES IX. — ARMOIRE A SUSPENDRE.

(Collection de M. Gavet.)

lons portant des déesses élégantes, des nymphes couchées, des chimères ou des cygnes au col allongé ; l'influence de Jean Goujon est évidente.

Le modèle de l'Ile-de-France appartient en propre aux bords de le Seine et de la Loire; on peut le trouver ailleurs plus ou moins

altéré, mais ce sont des exceptions, des transplantations accidentelles ; ou le meuble a été déplacé de son lieu d'origine, ce qui arrive le plus souvent, ou il est l'œuvre de quelques-uns de ces sculpteurs touristes dont nous avons parlé précédemment.

Autre chose est l'armoire du Centre et du Midi, celle qui règne de Limoges à l'Espagne et de Dijon à la Méditerranée. Ample, majestueuse, elle est bâtie en largeur ; des termes robustes partagent et accusent la construction. Tantôt la masse est rectangulaire, à deux corps égaux ; tantôt le corps supérieur, très en retraite, s'appuie sur des hanches puissantes, sur une large assiette. Tout est ciselé, fouillé, gravé, brodé, les moulures comme les champs, les frises comme les soubassements. La Bourgogne, le Lyonnais et le Midi ont traité ces armoires avec un talent tout particulier.

Nous allons passer en revue les armoires et les cabinets qui caractérisent le mieux chaque École :

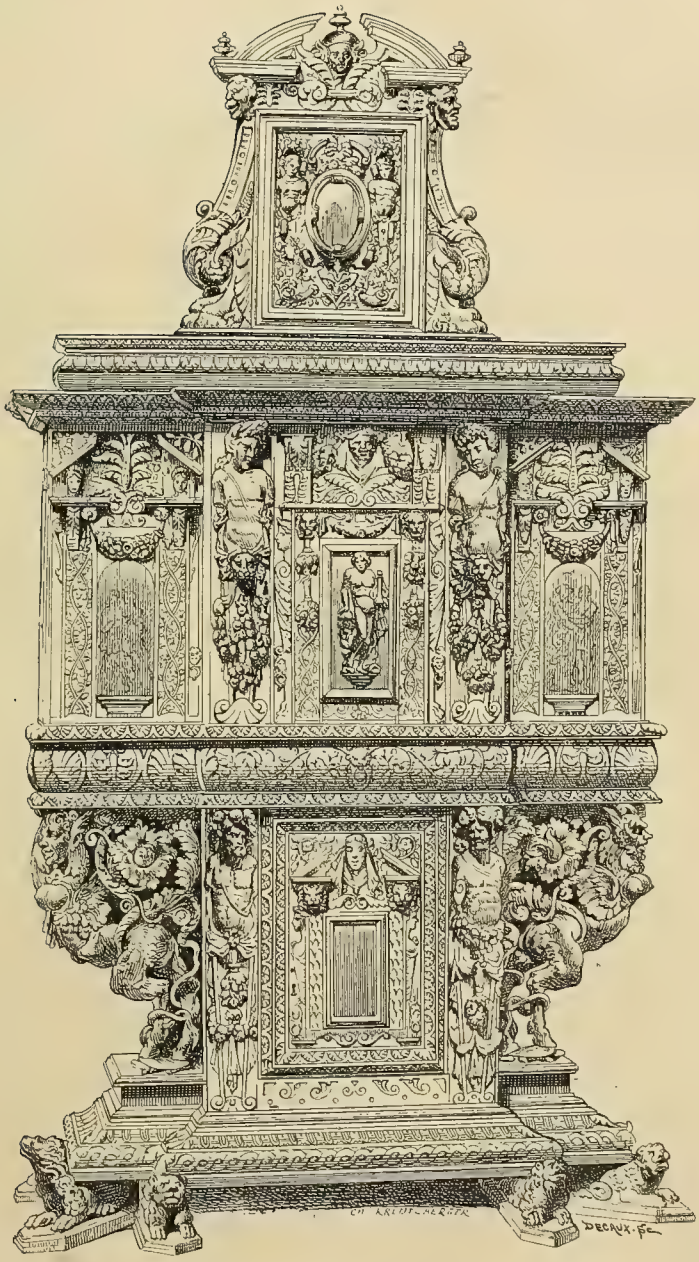
Henri II-Henri III. — Les échantillons de la fabrique parisienne, contemporains de Henri II, sont assez rares. M. Roussel a recueilli le corps supérieur d'un cabinet à quatre colonnes accouplées, dont le panneau central renferme un médaillon ovale aujourd'hui détruit[1], entouré de chimères et de nymphes (ancienne collection Récappé) (voir le dessin). Une armoire de petit format[2], trouvée à Fontainebleau il y a trente ans par M. Schopin, appartient à M. Bonnaffé ; elle se compose de deux vantaux superposés dont le panneau supérieur est la reproduction d'un dessin de Ducerceau. Un support de cabinet à huit colonnes, avec des figures couchées dans les écoinçons, fait partie de la collection de M. Bligny. Tous ces échantillons d'un style et d'une exécution remarquables, relèvent de Jean Goujon et de son École.

Une autre armoire à quatre vantaux, appartenant à M. Taigny, paraît plutôt se rattacher à l'École d'Étienne Delaulne.

A l'École bourguignonne appartiennent les deux célèbres cabinets de la collection Sellières. L'un de ces cabinets, formé de deux corps superposés de dimensions à peu près égales, est surchargé sans mesure de termes, de satyres, de guirlandes, de fruits, de palmes, de consoles, etc. Sur la ceinture, des tritons et des néréides d'un excellent travail, se répètent en sens inverse de chaque côté. Les deux vantaux inférieurs sont la copie, sauf quelques variantes, des

1. Il a été remplacé par une plaque de marbre.

2. Dessinée dans l'*Art*, décembre 1879. Le panneau supérieur est reproduit dans le deuxième article de cette étude.



HENRI III. — CABINET, NOYER.

(Collection de M. le baron Sellières.)

admirables panneaux de l'armoire du Louvre. Ce spécimen extraordinaire de l'École bourguignonne, découvert par M. Carrand père à l'île Barbe, près de Lyon, fut acheté à la vente Soltykoff par M. le baron Sellières pour la somme de 16,500 francs.

L'autre cabinet, beaucoup plus calme, est surmonté d'un couronnement[1] à gradin formant dossier, particularité qui le rattache à la famille des « cabinets en forme de buffet » dont on a parlé plus haut. Il provient de la vente Debruge-Duménil où il figure sous le n° 1500, et fut payé 5,150 francs par le prince Soltykoff. A la vente de ce dernier, M. le baron Sellières l'acheta 12,500 francs. Si nous ne nous trompons, ce beau meuble a fait partie de la curieuse collection de Gauthiot de Besançon, où il est inventorié comme suit : « ung cabinet de bois de nouhier, ayant retraicte le corps dessus plusque celluy d'embas; estant racheté, pour rendre parade à la dicte besogne (c'est-à-dire que le porte-à-faux est racheté, pour donner plus de richesse) par deux satyres estant remplis de bouillon de feuille[2] pour leur ornement, et de quatre termes suyvant, sçavoir deux au corps d'embas et deux en hault; ayant un panneau d'architecture où il y a une figure au milieu (Orphée); verny, haulsé d'or; ayant deux peintures de bronze et une au milieu; ferré dehuement, taxé cent francs ». Le meuble est daté de 1580. Certains détails comme les termes à gaine du centre, le masque des satyres formant consoles, la décoration de la ceinture, les feuilles de lierre, etc., rappellent d'une façon frappante la manière d'Hugues Sambin (voir le dessin).

Nous donnons le dessin [3] d'un autre cabinet contemporain, conservé au Musée de Besançon et provenant également de la riche collection de Gauthiot. Ce meuble, exécuté par Pierre Chennevière, menuisier de la ville, sous l'inspiration et peut-être avec le concours de Sambin, fut légué par le fils de Gauthiot au collège des Jésuites avec une table dont nous reparlerons. Le collège des Jésuites étant devenu la propriété de la ville, la municipalité fit placer le cabinet de Gauthiot d'Ancier au Musée archéologique [4].

1. Le panneau du couronnement est moderne, il a été copié très fidèlement sur un panneau que possédait M. Mestre.

2. Bouillon de feuilles : « *a bunch of leaves seeming to grow out of one stalk.* » (Cotgrave).

3. Nous devons la photographie de ce meuble à M. le comte de Soultrait qui a eu l'obligeance, ainsi que son fils, de nous mettre à même de publier ce curieux monument.

4. Ces détails sont empruntés à la notice sur la *Table de Besançon* publiée par le savant bibliothécaire de la ville, M. Aug. Castan.

Voici la description minutieuse de ce cabinet d'après l'inventaire après décès dressé en 1596 : « Ung cabinet fait en ovalle, le corps d'en hault supporté par celluy d'embas, avec ung satyre tenant un cournet à boucquin, le tout emply de figure de bronze, termes, colonnes et autres enrichissements remplant (remplissant) les dictz deux corps ; et dessus un dociel où il y a dans le milieu ung panneau de truffée (trophée) avec deux satyres remplant le dit dociel, et gousset (console) et vase. Et sur la dicte retraite du dict cabinet, deux autres tableaux servant de couronnement, dans ung chascun desquelz il y a une figure de bronze, et où sont armoyées les armes de la maison mortuaire. Le tout taxé six vingt francs. » Les vases placés dans le vide de chaque côté du couronnement central, ont disparu ; le satyre sonnant du « cornet à bouquin » dans le soubassement, a été remplacé par une figure de chimère qui ne paraît pas faire partie de la composition primitive ; à cela près, la description de l'inventaire est encore parfaitement exacte (voir le dessin). Les huit « figures de bronze » représentent *Lucrèce*, *Mercure*, *Flore*, *Cérès*, *Pan*, l'*Envie*, *Apollon* et *Orphée ;* ce dernier tableau est signé E. Bredinvs. f. 1581. Evrard Bredin, peintre verrier, était l'ami d'Hugues Sambin [1] ; il se trouvait avec lui à Besançon en 1581. Si, comme on l'a dit plus haut, le cabinet de M. le baron Sellières, qui porte la date de 1580, a fait partie de la collection de Gauthiot, les peintures aujourd'hui bien effacées de ce cabinet doivent être de la main d'Evrard Bredin.

Comme échantillon de la fabrique bourguignonne, il faut encore citer la belle armoire de la collection Spitzer (ancienne collection Timbal) [2], et deux petites armoires à suspendre, d'un excellent goût et d'une authenticité parfaite, appartenant à M. Gavet (ancienne collection Récappé) (voir le dessin) et à M. Spitzer.

L'armoire de Clairvaux, un des ouvrages les plus parfaits de la menuiserie française, est un produit mixte, bourguignon et champenois. Cet excellent morceau que tout le monde connaît et qu'il est superflu de décrire ici, fait partie du Musée de Cluny (n° 1424) [3].

L'armoire du Louvre, trouvée à Lyon par M. Révoil en 1820 [4], est le chef-d'œuvre de l'École lyonnaise. Le fronton avait disparu et M. Révoil l'avait remplacé par une décoration moderne, lorsque, il

1. Le *Meuble* par A. de Champeaux, p. 198, note.
2. Reproduite dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XXV, 2e période.
3. Dessiné dans l'*Art pour tous*.
4. Gravé dans les *Musées et collections* de M. Lièvre et dans le *Magasin pittoresque*, t. XVIII.

y a vingt-cinq ans, un amateur de la région, M. de Saint-Didier, eut la bonne fortune de découvrir à Neuville-sur-Saône le couronnement original et le céda au Louvre. La peinture en grisaille du panneau central représentant, dit-on, Samson et Dalila, était effacée; on a mis à la place un portrait de Henri II sur émail. L'armoire du Louvre était rehaussé d'or; quelques traces sont encore visibles.

L'École lyonnaise peut encore revendiquer deux cabinets à peu près semblables dont le corps supérieur à un vantail est flanqué de deux petites armoires en retraite. L'un de ces cabinets, découvert à Ecully près de Lyon, appartient à M. le baron Adolphe de Rothschild; l'autre se trouve à Vienne, en Autriche, chez M. le baron Nathaniel de Rothschild et faisait partie de l'ancienne collection d'Armaillé [1]. Ces deux meubles d'une forme et d'un travail excellents, proviennent d'un atelier très actif et très habile, facile à reconnaître à sa prédilection pour la facture méplate, les profils peu saillants et la répétition des mêmes figures sur les vantaux. Comme spécimens du même atelier, nous signalerons, chez M. Hochon, le corps supérieur d'un cabinet à deux vantaux (anciennes collections Vitel et du Boullay) et une série d'armoires chez MM. Spitzer, de Saint-Didier, Foulc, Gavet, Rougier, au Musée de Lyon, etc.

Lyon a aussi fabriqué des grandes armoires rectangulaires comme le superbe échantillon à quatorze cariatides que possède M. Chabrières et qui fut trouvé à Vourles (ancienne collection Duclaux). Une armoire analogue, mais beaucoup moins riche, figurait dans la collection Laforge; elle a été achetée par M. Aynard de Lyon [2].

M. Spitzer conserve une armoire acquise à Genève et qui paraît originaire d'un atelier semi-lyonnais, voisin de la Suisse. Nous avons déjà décrit et fait reproduire ce magnifique exemplaire [3]; une armoire chez M. Foulc et un coffre chez M. Gavet sont de la même famille.

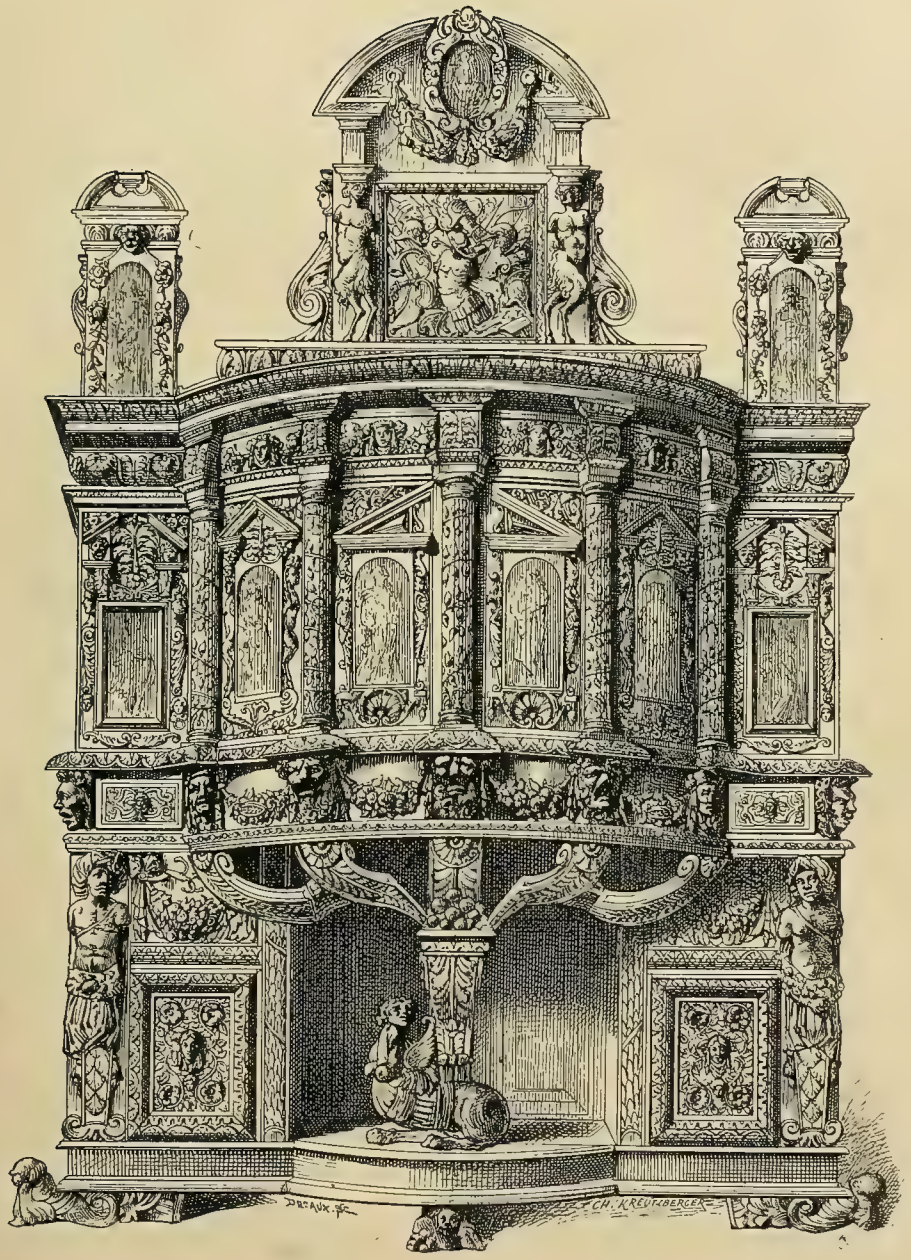
Un meuble sur l'origine duquel il est difficile de se prononcer, est l'armoire de M. de Saint-Didier [4]. Découvert à Avignon, il y a une trentaine d'années et scrupuleusement restauré par son propriétaire, ce meuble a tous les caractères de la plus belle époque. C'est une œuvre parisienne par les panneaux, lyonnaise par les cariatides et par l'aspect général, méridionale par la provenance.

1. Gravé dans les *Musées et Collections* de M. Lièvre.

2. Ces deux armoires sont reproduites dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise* de M. J.-B. Giraud.

3. *Gazette des beaux-arts*, t. XXIX; *Art*, décembre 1879.

4. Dessinée dans l'*Art*, décembre 1879.



HENRI III. — CABINET, NOYER.

(Musée de Besançon.)

Henri iv. — La fabrique parisienne a produit, dans les dernières années du siècle, un grand nombre d'armoires de la même famille : les colonnes d'angle, lisses et grêles, de longueur disproportionnée, montent jusqu'à la corniche au lieu de s'arrêter sous l'architrave, et le dessin des panneaux rappelle les compositions de Jean Goujon. Un homme d'une grande clairvoyance, qui avait manié toute sa vie le mobilier du xvi^e^ siècle, M. Carrand père, appelait ces meubles des *armoires de la Ligue;* on peut les rajeunir de quelques années. Nous avons rencontré chez M. Leclanché deux modèles portant, sur la garniture intérieure, les dates de 1604 et de 1610. Ces armoires sont en général d'une belle exécution; nous signalerons les deux spécimens de la collection Foulc [1] et ceux des Musées du Louvre, de Cluny, des collections Spitzer, Chabrières, Aynard, etc.

Le type des armoires dites *normandes* ne paraît pas antérieur à l'époque de Henri IV. Tous les amateurs connaissent ces meubles délicatement menuisés, d'un aspect bien caractéristique, avec leurs colonnettes unies de bois de couleur, leurs plaques de marbre noir, leurs ornements de bois doré et rapporté; çà et là quelques applications d'ébène travaillé au tour. Mais ces armoires sont-elles d'origine normande? S'il est vrai que la plupart de celles qu'on a vues sur le marché parisien proviennent de la région rouennaise, on en connaît de temps immémorial dans le Lyonnais et le Bourbonnais. Nous avons même trouvé à Pont-Audemer, dans l'Eure, une de ces armoires qui portait à l'intérieur cette inscription : *Restauré à Lyon en* 1842. Avant de se prononcer sur la question d'origine, le mieux est d'attendre la découverte de documents nouveaux.

L'armoire de M. Jourdan, de Lyon [2], a fait un certain bruit il y a quelques années; elle avait été achetée 25,000 francs et on assurait que M. Jourdan en avait refusé le double. Le meuble, d'un beau caractère et d'une patine remarquable, vient de Jujurieux et porte la date de 1591. Le corps supérieur présente trois figures, deux de femme et une d'homme, nues et en pied; trois gaines leur correspondent à l'étage inférieur. Malgré sa provenance, cette armoire ne paraît pas d'origine lyonnaise : certains détails comme l'arrangement du fronton, le dessin des profils et la décoration des moulures, la nudité complète des figures, leur attitude de Vénus pudique familière aux ateliers du Midi, sembleraient indiquer une provenance plus voisine de l'Italie.

1. Reproduit en partie dans l'*Art* de décembre 1879.

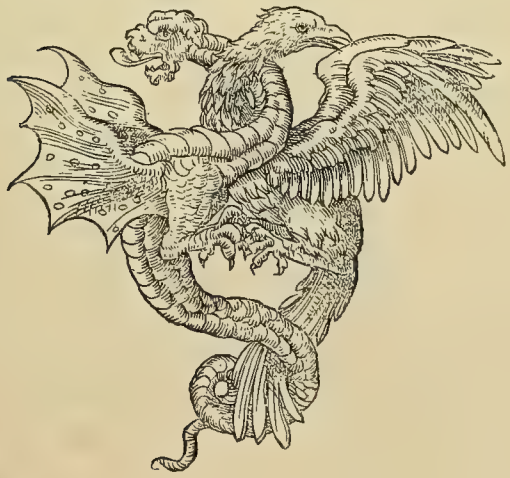
2. Reproduite dans la *Gazette*, 2^e^ pér., t. XVI, p. 185, et dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*

M. Servier de Lyon possède deux échantillons curieux des ateliers méridionaux contemporains de Henri IV [1]. L'un est une armoire de grande tournure qui se trouvait jadis à Grignan, dans la Drôme, chez M. Faure acquéreur de l'ancien domaine des Sévigné. L'autre appartient à la variété des armoires dites *à cavalier* à cause des panneaux qui représentent des personnages à la façon de Goltzius, prenant à pied et à cheval des allures violentes et des poses de matamores.

Parmi les meubles du temps de Henri IV, il faut mentionner deux armoires d'un travail médiocre, au Musée de Cluny (nos 1430 et 1432), l'une avec des incrustations de nacre, l'autre accostée de colonnes torses et cannelées; — un beau modèle de grand format, à colonnes entourées de lierre et de laurier, les panneaux des tiroirs avec entrelacs et fleurons, probablement de fabrique parisienne (appartenant à M. Bonnaffé); — une armoire à six cariatides et sujets religieux, surmontée d'un couronnement très élevé, travail de Toulouse (au Musée de Toulouse, ancienne collection Dumège).

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Photogravés dans le *Recueil de l'Exposition lyonnaise.*



LES

MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE

PAR M. ALOÏSS HEISS [1].

(SIXIÈME FASCICULE.)

Le médailleur que M. Aloïss Heiss nous présente dans sa sixième livraison [2] est un des plus illustres, Sperandio de Mantoue, le premier après le grand Vittore Pisano et Matteo de' Pasti. On a peu de renseignements sur Sperandio; pour lui, comme pour la plupart des artistes contemporains, la postérité est réduite à de maigres détails biographiques, à de hasardeuses conjectures, à de pénibles déductions; seules ses œuvres parlent en son nom; elles placent l'artiste si haut qu'on regrette de ne pas mieux connaître l'homme.

M. Heiss a cependant, avec sa conscience ordinaire et son rare esprit d'investigation, recueilli tout ce qu'il est permis de savoir sur Sperandio, peut-être même un peu plus. Il résulte de ses recherches que Sperandio (dont on ignore jusqu'au nom de baptême) naquit vers 1441, et mourut presque nonagénaire, plus que centenaire même au dire de Baruffaldi qui, après examen, semble un peu suspect à M. Heiss. Il appartenait à une famille de peintres et de sculpteurs, établis depuis assez longtemps à Mantoue, et dont quelques membres avaient émigré à Ferrare. Sperandio ne doit point être identifié avec un autre médailleur nommé Miglioli et signant Meliolus ou M. S. que le comte d'Arco, dans son livre, *Delle arti et degli artefici di Mantova*,

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXIV, p. 166; t. XXV, p. 186; t. XXVII, p. 77, et t. XXXII, p. 229.

2. L'Académie vient de décerner à l'ouvrage de M. Heiss le prix Duchalais, partagé avec M. Garriel.

veut, sans raisons suffisantes, confondre avec notre maître, et dont les œuvres sont d'un autre style et d'une fabrique toute différente.

BUSTE DE JEAN-FRANÇOIS DE GONZAGUE.

(Musée communal de Mantoue.)

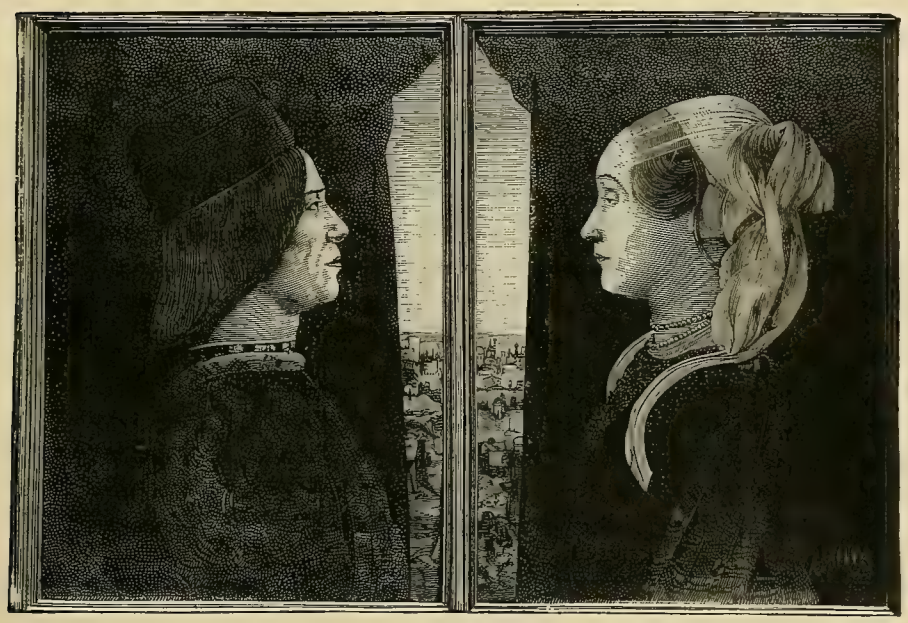
Enfin, la date des débuts de Sperandio ne peut pas être reculée au delà de 1466, puisque nous avons de lui une médaille de Francesco Sforza,

duc de Milan, mort en 1466, et une autre de Marino Caraccioli, maréchal de Naples, mort en 1467, après un voyage à Ferrare dans les derniers mois de 1466.

D'après la tradition, Sperandio n'a pas été seulement un grand médailleur, mais de même que tous les Sperandio, de même que tous les artistes de cette bienheureuse Renaissance, il était non moins renommé comme peintre, comme orfèvre, comme sculpteur et comme architecte. C'est à lui qu'on attribue le célèbre buste d'Andrea Mantegna que nos lecteurs connaissent par la belle description de notre ami Paul Mantz, et dont la *Gazette* vient de donner une reproduction. On cite encore, comme étant de Sperandio, le buste en terre cuite du jurisconsulte Niccolò Sanuti, placé au-dessus de ses armes, et un monument érigé à Bologne à la mémoire du pape Alexandre V. Le nom de l'illustre médailleur a encore été prononcé, mais bien à tort, à propos des gravures de l'*Hypnérotomachie*, dont le style, essentiellement vénitien, accuse une tout autre paternité.

Les médailles connues du maître sont au nombre de quarante-cinq, toutes signées Opus Sperandei, sauf une seule où le nom de l'auteur est orthographié Sperindaei. Parmi les personnages représentés figurent : — Jean François II de Gonzague, marquis de Mantoue, l'illustre capitaine, adversaire de Charles VIII à Fornoue, qu'on retrouve dans le tableau de Mantegna, au Musée du Louvre, la *Vierge des Gonzague*, agenouillé aux pieds de Marie, et dont un buste en bronze, d'un très vigoureux caractère, d'une énergie qui va jusqu'à la rudesse, très justement admiré, est conservé au Musée communal de Mantoue; — Jean II Bentivoglio, seigneur de Bologne, père de trente-deux enfants dont aucun ne recueillit son héritage; son beau buste de profil en bas-relief, attribué au Francia, orne encore l'église de Saint-Francesco à Bologne; — Frédéric de Montefeltro, premier duc d'Urbin, si connu par le bas-relief du Bargello et par l'admirable portrait de Piero della Francesca, faisant pendant à celui de sa femme, Battista Sforza (aux Offices de Florence); — François de Gonzague, cardinal de Mantoue, que Mantegna nous montre dans une de ses fresques du palais ducal de Mantoue; — Agostino Barbarigo, doge de la république de Venise, en des temps difficiles (1486-1501); — le cardinal Julien de la Rovere, si célèbre plus tard sous le nom de Jules II; le revers de la médaille qui lui est consacrée offre ces mots : *Vita supera* (évite les grandeurs), devise qui semble bien peu convenir au plus ambitieux de tous les papes; — Francesco Sforza, quatrième duc de Milan, vu de face sur la médaille, tandis que le beau bas-relief

du Bargello, et le portrait de la Bibliothèque Ambrosienne le représentent avec son profil accentué. A ces noms illustres s'ajoutent ceux de poètes, de jurisconsultes, de sénateurs ferrarais et bolonais, et d'un assez grand nombre d'hommes dont la mémoire n'a survécu que grâce aux médailles mêmes de Sperandio. Les légendes des revers sont empruntées aux saintes Écritures, à des poètes anciens ou modernes, à la mythologie classique; quelquefois elles consistent en devises ingénieuses.



PORTRAITS DE JEAN II BENTIVOGLIO ET DE SA FEMME, GENEVIÈVE SFORZA.
(Collection de M. Gustave Dreyfus.)

Quant à la classification chronologique de cette longue série de bronzes, M. Heiss la fait reposer sur des bases nombreuses : sur l'âge probable de Sperandio lorsqu'il exécute ses premières médailles; sur l'année de son décès (1528, d'après le document considéré comme le plus authentique); sur les dates que portent les médailles mêmes; sur certains événements de la vie des personnages représentés; enfin sur l'âge apparent de ces personnages. Cette dernière base nous semble un peu fragile : il est, en effet, assez difficile d'apprécier l'âge, à quelques années près, d'une figure qui ne nous est connue que par une médaille. Le métal, en accusant avec son énergie coutumière le caractère du modèle, le vieillit toujours un

peu; d'ailleurs les artistes du xv^e^ siècle, avec leur esthétique puissante et parfois rude, ajoutent presque toujours quelques années à l'âge réel. Aussi faut-il apporter la plus grande réserve dans ces déductions trop conjecturales, tirées de l'âge apparent des personnages. Quoi qu'il en soit, M. Heiss a réussi à fixer, grâce aux ingénieux raisonnements dont il a le secret, la date, au moins approximative des médailles non datées, et ce sont les plus nombreuses, que nous a laissées Sperandio.

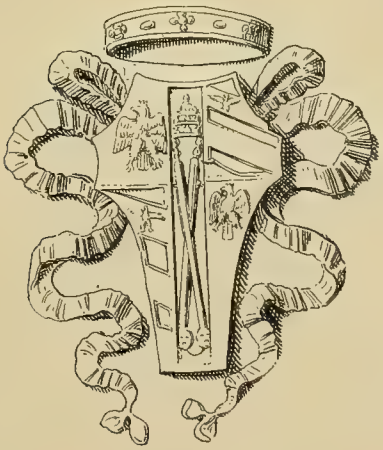
La valeur artistique de l'œuvre entier place, nous l'avons dit, le médailleur mantouan au-dessous de Vittore Pisano et de Matteo de' Pasti, mais au-dessus de tous les autres médailleurs de la Renaissance. Sperandio n'a pas la force expressive, le modelé vigoureux, la synthéthique compréhension de la figure humaine, la large facture qui mettent hors de pair, Matteo et plus encore le Pisan. Mais il a une habileté égale à la leur, il a une rare délicatesse de modelé dans ses têtes d'un mince et fin relief, un goût sûr pour l'arrangement des détails et pour la composition des revers. Quoique son talent soit plus souple et gracieux que puissant et énergique, il n'en est pas moins, en plus d'un point, le disciple convaincu du grand Pisano, soit dans les physionomies mêmes, moins âpres cependant que les vigoureux profils du maître et perdant un peu de la rudesse du xv^e^ siècle, soit dans les revers dont quelques-uns (celui de la médaille de Carlo Grati entre autres) trahissent l'inspiration directe du Pisan. Il semble prendre surtout pour modèle l'élégante facture des portraits d'Inigo d'Avalos, de Victorin de Feltre et de Dominique Malatesta Novello qu'il préfère aux types plus accentués de Lionel d'Este, de Sigismond Pandolphe Malatesta et d'Alphonse V d'Aragon.

Les dernières pages du travail de M. Heiss sont consacrées à quelques anonymes qui ont travaillé pour la maison des Bentivoglio, auteurs des médailles de san Petronio, patron de Bologne, *Patriæ et Bentivolorum sospitor*, d'Annibal Bentivoglio dont la magistrale figure équestre en bas-relief décore une paroi de l'église Saint-Jacques le Majeur à Bologne, et de Jean II, fils d'Annibal, ainsi que de sa femme Geneviève Sforza, qui reparaissent peints en buste par une main ferraraise dans le diptyque de la collection de M. Gustave Dreyfus.

De tous les fascicules publiés par M. Heiss, celui-ci est le plus riche en illustrations de toutes sortes. Outre les seize planches de médailles hors texte, comprenant soixante phototypographies, il contient : le *Tombeau d'Alexandro Tartagni*, par Francesco di Simone Fiorentino (S.-Domenico, à Bologne); le *Doge Agostino Barbarigo*

adorant la Vierge, de Giovanni Bellini (église de Saint-Pierre, à Murano); l'*Adoration de l'Enfant Jésus*, par le Francia (Académie de Bologne) — ces trois reproductions en grand format, hors texte et en héliogravure sur cuivre; — plus cent soixante vignettes de toutes dimensions parmi lesquelles, sans parler de celles que nous avons déjà signalées : les armes des Barbarigo, la famille de Jean II Bentivoglio, par Lorenzo Costa (église de Saint-Jacques le Majeur, à Bologne); une fresque du château de Mantoue par Mantegna; un buste en marbre de Battista Sforza (Musée du Bargello, à Florence); enfin une inépuisable série de vues de villes, d'armoiries, de monnaies, de lettres ornées, etc.; le tout faisant grand honneur à l'éditeur, M. J. Rothschild, qui poursuit, avec un louable désintéressement, cette magnifique et dispendieuse publication.

CH. EPHRUSSI.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LES EXPOSITIONS DE PRINTEMPS A LA ROYAL ACADEMY ET A LA GROSVENOR GALLERY

---

ette fois, le public, les critiques, les artistes eux-mêmes sont d'accord pour trouver l'Exposition principale de l'année, celle de la Royal Académy, au-dessous de la moyenne ordinaire, du moins au point de vue de la valeur intellectuelle des œuvres, car, au point de vue du métier et de l'exécution, il y aurait peut-être un modeste progrès à signaler. L'Exposition de la Grosvenor Gallery l'emporte par la tenue de l'ensemble, par le caractère plus personnel, moins banal des œuvres marquantes qui y sont exposées; mais celle-ci surtout est, comme d'habitude, défigurée par d'étranges spécimens de peinture dus aux efforts de certains amateurs incorrigibles qu'on n'a jamais eu le courage de bannir de cette galerie trop hospitalière. Cependant, ce que nous pouvons découvrir dans les deux Expositions d'assez intéressant pour nous consoler n'est point d'une importance suffisante pour que nous puissions en tirer quelque espoir sérieux d'une rénovation prochaine de l'art national. Nous voyons tout au plus quelques réputations solidement assises s'affermir davantage, tandis que quelques autres, que nous chérissons tous, menacent de s'écrouler ou de s'affaiblir. A de rares exceptions près, la jeune École ne montre aucune tendance à prendre un essor vigoureux vers un but déterminé, à s'affranchir des conventions antérieures et à se mesurer d'une manière plus franche avec les problèmes compliqués de l'art moderne. Elle n'affirme aucune tendance nouvelle, même de celles que nous aimerions à discuter, peut-être à combattre. Les recherches d'une partie de l'École française actuelle a évidemment trouvé chez nous de nombreux admirateurs et des imitateurs plus ou moins habiles; mais le génie des deux nations est si différent en art, comme en toute chose, que, selon moi, cette imitation, qui ne pénètre pas assez sous la surface des procédés pour saisir l'impulsion dirigeante des tendances, ne peut mener bien loin notre jeune Angleterre.

Ceux qui se sont rendu compte de la situation peu satisfaisante de l'art, telle que les Expositions actuelles nous la révèlent, se sont efforcés de faire remonter la cause — non sans motif peut-être — à l'hiver rigoureux par lequel nous venons de passer, à l'état d'incertitude politique dans laquelle se trouve actuellement la

nation. Mais la vraie raison n'est pas là; elle tient à des circonstances moins éphémères, qui découlent de notre vie même, de nos mœurs. L'art moderne est trop, chez nous, l'amusement passager d'un public distrait et plus ou moins indifférent, exigeant plutôt des sujets piquants et des inventions agréables que des efforts sérieux et convaincus. La peinture anglaise est trop peu mêlée à la vraie vie de la nation; elle contribue trop peu à la décoration de ses édifices, de ses églises, de ses musées, et ne reçoit de l'État que des encouragements fort insignifiants et souvent assez mal placés.

M. Burne-Jones paraît cette année pour la première fois dans les salles de l'Academy, qui l'a, on le sait, élu par acclamation, sans qu'il ait jusqu'à présent jamais exposé sous la protection de l'illustre corporation. Il est néanmoins resté fidèle à ses premières amours, à la Grosvenor Gallery, où il expose trois toiles. Cet ensemble nous le montre sous un jour un peu différent de ce que nous connaissons; sa manière, tout en conservant à peu près les mêmes dehors, accuse des adoucissements sensibles. Toutefois, il ne réussira jamais complètement à s'humaniser, à sortir de son monde d'êtres qui ne sont ni mortels ni surnaturels, pareils plutôt à des ombres qui errent vagues et mornes dans le purgatoire terrestre. Nous ne le voudrions pas trop assagi, car il risquerait alors de perdre cette étrangeté, cette saveur particulière, qui lui ont valu une position à part et qui expliquent la grande influence qu'il exerce. On peut cependant féliciter M. Burne-Jones de s'être efforcé, cette année, pour la première fois, de choisir pour deux de ses tableaux un type de femme autre et plus vrai que celui auquel il s'était presque exclusivement voué. Sa toile de l'Académy a pour sujet une légende pathétique, chère aux poètes : nous voyons une jeune sirène à queue de poisson qui, éprise d'un bel éphèbe, l'a saisi pendant qu'il se baignait dans les flots, et se laissant choir avec sa proie jusqu'aux profondeurs des antres sous-marins, le tient étroitement enlacé, en souriant d'un sourire inquiétant de créature qui n'a rien de commun avec l'humanité. Sa joie sera courte, car, sans qu'elle le sache, sa proie est déjà expirante. Malheureusement, en traitant ce sujet avec un souci extrême de la correction du dessin, en se contentant, de parti pris, d'une gamme de couleur neutre, — bien différente des tons subtils et exquis qu'il sait si bien manier, — le peintre a laissé s'évaporer l'essence de son idée première, l'émotion que devrait produire le contraste des deux figures. Il y manque cette énergie primesautière, ce sentiment spontané, cette pointe même d'excentricité que semblerait réclamer une telle conception. Des trois toiles qu'expose M. Burne-Jones à la Grosvenor Gallery, deux, une *Sibylla Delphica* et une *Résurrection avec la Madeleine et deux anges*, sont, il faut le dire franchement, au-dessous de la réputation de l'artiste. Tout manque au peintre pour aborder un sujet aussi solennel que ce dernier; et le sentiment profond et recueilli que réclame ce sujet, et les grands moyens par lesquels il devrait être servi. L'artiste essaye vainement de remplacer la grandeur du sentiment par une certaine mysticité, une bizarrerie d'aspect qui naît tout naturellement du choix de son type habituel et de l'emploi de draperies à plis tuyautés, rappelant les sculptures du XII^e^ siècle. La plus simple de ses toiles est aussi la meilleure : c'est l'exquise étude d'une jeune fille, vue debout et de profil, sur un fond composé d'un paysage de fantaisie, dans le genre de ceux qu'affectionnaient les Vénitiens à la fin du XV^e^ siècle. Cette toile porte le titre de *Flamma Vestalis;* et c'est bien là l'idée qu'exprime le peintre par ce type en même temps chaste et fait pour

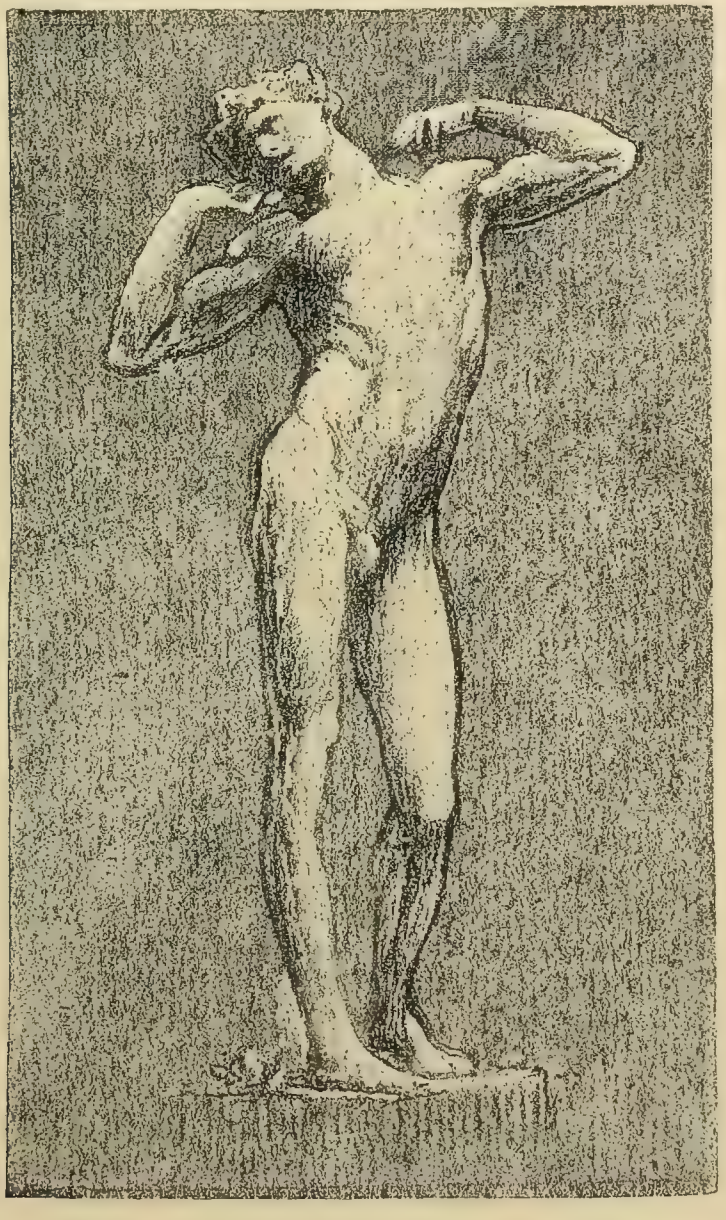
éveiller les rêves passionnés. La coloration des draperies est d'un bleu ravissant et pour ainsi dire inédit, — pareil à celui de certaines fleurs sauvages, — discrètement avivé par les tons pourprés de l'anémone et par un autre bleu délicieux tournant au lilas. La recherche est neuve et vraiment charmante.

Un autre grand artiste, M. Watts, chez lequel la vieillesse n'a pas éteint le désir passionné d'exprimer par l'intermédiaire de la peinture les conceptions épiques et noblement humaines dont son imagination est encore remplie, est de plus en plus mal servi par une main défaillante, par une technique qui n'a plus rien de définissable. Malgré ces défauts, qui détruisent presque entièrement l'effet qu'aurait pu produire sa *Mort de Caïn*, le visiteur artiste ne peut manquer d'être frappé par la sublimité de l'idée première qui s'y révèle à travers l'épais voile jeté par les hésitations de l'exécution. Le même reproche, quoique à un degré moindre, doit être adressé à son allégorie l'*Espérance* (Grosvenor Gallery) qui mérite aussi à un haut degré les mêmes louanges. M. Watts nous y fait entrevoir la mystérieuse apparition d'une figure assise sur le globe terrestre et vue dans une vague clarté nocturne. Aveuglée par le bandeau qui lui couvre les yeux, la déesse tient à la main une lyre, dont toutes les cordes, à l'exception d'une seule, sont brisées; elle se penche et s'efforce de saisir le faible son qui s'en échappe; en haut, dans le ciel transparent, brille une seule étoile, l'étoile de l'espérance. C'est une pensée exquise, insuffisamment mise en évidence par une exécution défaillante. On ne voudrait pas être forcé d'adresser au maître l'épigramme que Boileau jeta, dit-on, au grand Corneille, après son *Attila;* mais, puisqu'il déclare hautement qu'il s'est retiré de la lutte, pourquoi ne pas se contenter des lauriers déjà acquis, et si pleinement mérités?

Le président de l'Académy, sir Frédérick Leighton est représenté dans la section de la peinture par une grande décoration sur fond d'or, destinée à orner le plafond d'un palais de New-York. Ce sont deux panneaux représentant la danse, et une décoration centrale dans laquelle figurent Mnémosyme, Melpomène et Thalie. Cet ensemble important est composé et dessiné avec un grand talent : peut-être pourrait-on regretter l'absence des grandes lignes d'ensemble et de cette vivacité de tons que l'on aime à rencontrer dans les œuvres de décoration. Mais on ne peut prétendre à juger définitivement de l'effet, qui deviendra peut-être autre quand le plafond sera en place. L'artiste, renonçant à faire plafonner ses figures, a traité le sujet en perspective horizontale, s'appuyant sur l'exemple de Raphaël à la Farnésine et du Guide au palais Rospigliosi.

Que dire de nouveau de M. Alma-Tadema? Il retrouve encore ses succès des années précédentes avec un *Apodyterium* (Royal Academy), petite toile qui nous représente la salle où les baigneurs déposent leurs vêtements avant d'entrer au bain : au point de vue de la virtuosité de l'exécution et de la recherche archéologique, elle n'est pas moins remarquable que ses devancières. Mais l'effet est connu; cette antiquité restituée avec les procédés du réalisme n'a plus ni le piquant ni l'attrait de la nouveauté. M. Alma-Tadéma se distingue surtout cette année par le portrait, de grandeur naturelle, d'une dame vêtue d'une riche et lourde robe d'un satin verdâtre. Le modèle se tient debout contre les vieilles boiseries d'un escalier du château faiblement éclairé; la tête est vivante et d'un naturel d'expression qui dépasse ce que l'artiste a produit de meilleur dans ce genre; mais, craignant sans doute d'alourdir par un modelé trop solide l'expression heureusement trouvée

de la figure, il n'a pas donné à la tête une valeur, un relief suffisants pour résister au voisinage des plis épais de la robe de satin.



« THE SLUGGARD », STATUE EN BRONZE, PAR M. F. LEIGHTON, R. A.

(Dessin de l'artiste.)

Sir J.-F. Millais, satisfait des lauriers que lui a valus l'Exposition d'hiver de la Grosvenor, n'est représenté à l'Académy que par un seul portrait, celui d'un homme

âgé examinant un portefeuille rempli de dessins, toile n'ayant rien de bien saillant, si ce n'est l'exécution d'un de ces dessins, placé sur le chevalet.

C'est encore une fois M. Orchardson, qui, s'il y avait chez nous une médaille d'honneur, mériterait de l'emporter : non qu'il soit précisément le plus grand ou le plus doué de nos peintres, mais parce qu'il en est le plus sympathique, le plus complet, celui qui réussit le plus souvent à frapper la note juste. Sa technique, qui s'est perfectionnée dans les dernières années à un degré remarquable, est cependant loin d'être parfaite; il faudrait pour cela que la touche soit moins monotone, moins maniérée, que le coloris souvent subtil et exquis, soit moins roux et admette une plus grande variété et une plus grande fraîcheur dans les tonalités. A l'Académy, M. Orchardson nous fait voir la suite de son *Mariage de convenance,* si admiré au même endroit en 1884. On se rappelera peut-être, que ce tableau nous montrait dans l'intimité un couple étrangement assorti, uni par les liens d'un de ces mariages de convenance moins rares chez nous qu'ils ne l'étaient autrefois. La jeune femme, d'une beauté éclatante et robuste, paraissait distraite et soucieuse; le mari, usé et touchant aux confins de la vieillesse, mais d'apparence élégante, la regardait tristement, avec une politesse obséquieuse, comme pour lui adresser de muettes excuses. Dans le tableau actuel tout est changé : nous avons à peu près le même intérieur somptueux et discrètement éclairé, auquel s'ajoute, vu dans la pénombre, un portrait de femme; l'époux abandonné est assis seul devant le foyer, plongé dans une rêverie amère, à laquelle il se livre tout entier. Il n'est pas besoin d'explication pour compléter, par la pensée, l'histoire de ce drame conjugal; le regard du pauvre désillusionné dit tout. Au point de vue de l'exécution, le tableau a aussi de remarquables qualités: le clair-obscur est habilement traité, le dessin et la facture des accessoires sont admirables, sans trop attirer l'attention; et la couleur est riche, malgré les tons recuits qui y abondent. Plus remarquable encore au point de vue de l'exécution est une charmante étude *A tender Chord* (Academy), où l'on voit une jeune fille vêtue du costume du temps du premier Empire, qui, toute rêveuse, se tient debout près d'un piano, sur lequel elle vient de plaquer quelques accords. A la Grosvenor Gallery, M. Orchardson envoie un remarquable portrait d'une dame vêtue de soie noire jouant avec un enfant couché devant elle sur un coussin d'étoffe jaune. Ce tableau, dont l'idée première fut peut-être suggérée par la fameuse *Duchesse de Devonshire jouant avec son enfant,* de sir Joshua Reynolds, (avec laquelle l'œuvre actuelle n'offre cependant aucune autre ressemblance que celle du sujet), se distingue par la vivacité et le naturel du mouvement, par le sentiment vrai et touchant d'amour maternel que le peintre a su imprimer aux traits de la mère.

Une des toiles les plus attrayantes de l'Exposition, par l'étrangeté du sujet et l'imagination véritable qu'elle révèle, est le *Cercle magique* de M. J.-W. Waterhouse. Une magicienne, jeune et belle, l'œil enflammé, par de sombres éclairs, est debout, couverte d'un long vêtement d'un bleu pâle, brodé d'étranges hiéroglyphes, près d'un trépied d'airain, d'où s'échappe une haute colonne de fumée; elle tient d'une main une baguette, de l'autre une faucille d'or, et trace d'un mouvement rapide mais sûr, le cercle magique; tout autour, mais en dehors de l'enceinte, se sont installés de sinistres corbeaux : la scène entière est éclairée par la lueur mystérieuse d'une nuit d'Orient étoilée. Cette invention est de pure fantaisie; on ne sait pas au juste ni à quel pays ni à quelle époque appartient cette belle sorcière

du Sud. Mais, qu'importe! la scène est dramatique et vivante, d'une poésie attachante et forte. L'exécution du tableau est suffisante, sans être magistrale cependant; une touche quelque peu lourde, manquant d'accent et de finesse, nuit seule au mérite de cette œuvre remarquable.

Une des personnalités de notre jeune École qui nous inspire le plus d'espoir est assurément M. J. R. Reid, un peintre épris des effets de plein air, et passionné surtout pour l'étude de celles de nos côtes qui appartiennent encore aux hardis travailleurs de la mer. Vivement impressionné par cette partie de l'École française qui a pratiqué le réalisme dans son aspect le plus humain et par conséquent le plus poétique, il a su nous présenter des études de la vie des gens de mer, d'un aspect saisissant et original. Il expose à la Grosvenor une toile d'un coloris sombre mais harmonieux, intitulé *A quiet Evening*. C'est un village de pêcheurs niché dans de petites falaises de terre rouge, couronnées d'une verdure sombre, et vu dans la brume d'une soirée paisible qu'éclairent seulement les reflets discrets d'un ciel qui a conservé encore quelques teintes orangées et violettes. Le long d'un petit quai se promènent deux jeunes filles dont les contours sont estompés par la nuit tombante, et plus loin on aperçoit vaguement d'autres personnages. Cette œuvre est d'une conception qui sort de la banalité courante.

Cette École néo-vénitienne à la tête de laquelle sont MM. Van Haanen, Favretto et autres adroits virtuoses, et qui compte dans ses rangs quelques peintres anglais fort habiles, ne répond qu'à une mode, à un engouement passager; elle ne durera pas plus que l'École hispano-romaine inventée par Fortuny et Madrazo n'a duré. Tout au plus les chefs, ceux qui ont pris la chose un peu au sérieux, resteront-ils; les satellites qui y dépensent sans conviction une grande somme de talent disparaîtront infailliblement. Mais pour le moment nous sommes obsédés de toiles de ce genre, où paraissent et reparaissent les mêmes modèles, vêtus de la même défroque, et déployant à nos yeux ces charmes d'emprunt qui finiront bientôt par nous écœurer. Seul parmi ses compatriotes, un jeune artiste, M. Logsdail, dont le talent et les études sérieuses semblent l'appeler à un avenir brillant, a réussi à trouver au fond de toute cette vie d'une gaieté factice quelque peu du véritable peuple vénitien. Dans *Un al fresco vénitien* il nous fait voir, au premier plan, dans un raccourci violent, une gondole toute grouillante de *popolani* en habit de gala, se préparant à un festin sur l'eau. Une autre toile, dont l'exécution terreuse et tournant au noir rappelle certains tableaux de M. Munkacsy, nous révèle un intérieur dans lequel toute une famille de gens du peuple est occupée à s'affubler de curieux costumes, avant de prendre part à la procession de Saint-Jean-Baptiste : les mioches, ravis de se voir vêtus d'oripeaux étincelants, sont surtout d'un naturel charmant. Le chef d'École, M. Van Haanen envoie un délicieux petit sujet — une jeune Vénitienne qui, les jupes de coton retroussées sur ses jolies jambes nues, traverse gaiement une ruelle inondée, tandis que ses amies se préparent au même manège. Le maître y déploie avec aisance un art consommé, et de plus fait preuve d'une étude sérieuse et convaincue de ces mœurs populaires, qui n'a rien de commun avec les fantaisies brillantes et creuses de ceux qui se sont constitués ses imitateurs.

Ce sont à mon avis les portraits qu'on peut étudier avec le plus de satisfaction et louer avec le moins de réserves. Outre ceux que j'ai déjà signalés, il convient de dire un mot de la série nombreuse de fiers et mâles portraits d'hommes qu'envoie M. Frank Holl, déparé seulement par la qualité désagréable des noirs

qui y jouent un rôle si important, et par les tons blafards et peu naturels des chairs. De grande allure, d'un sentiment simple et vrai est surtout le *Portrait de lord Carington,* qui pose avec une singulière aisance, debout, les bras légèrement croisés. Le rival de M. Holl, M. Ouless, dont l'intuition est supérieure en ce qui regarde le rendu de la personnalité intellectuelle, pèche par une touche si sèche, si maniérée, qu'elle donne à ses toiles un faux air de tapisserie au petit point. On peut signaler de lui un beau portrait de l'archevêque de York. Inutile de vous parler longuement des trois portraits qu'expose M. J.-S. Sargent, dont les deux principaux ont paru l'année dernière au Salon. Il s'impose peu à peu à un public qui ne le comprend encore qu'à moitié, par les qualités de force et de sincérité qui le distinguent, non moins que par une certaine excentricité qui frappe tout d'abord dans ses œuvres. Nous verrons si dans l'avenir il réussira à atteindre son but, — la représentation vivante des côtés les plus personnels et les plus essentiels de l'humanité, — par des voies plus fleuries, par des procédés moins âpres que ceux qu'il affectionne pour le moment. M. William Carter, qui est relativement un nouveau venu, s'est d'emblée conquis une place par son beau portrait de jeune femme, *Miss Grey*, si remarquable par la noble simplicité du maintien, par la souplesse des chairs, et par la manière dont le peintre a su faire deviner sous les contours arrondis la structure de la forme.

J'ai encore à signaler le *Portrait de miss Robbins* par M. Carolus Duran, et le magnifique ensemble de portraits intitulé *Autour du piano,* par M. Fantin-Latour.

Quant au paysage, où les optimistes se sont efforcés de découvrir de si grandes merveilles, je n'y ai pu constater, au moins parmi les artistes indigènes, aucune sérieuse tendance nouvelle. C'est toujours l'École photographique qui domine, celle qui ne vise qu'à reproduire avec plus ou moins de fidélité certains aspects de la nature telle qu'elle paraît à la foule, qui ne réussit tout au plus qu'à nous procurer une impression pareille à celle que ressent un touriste en revoyant quelque coin d'un pays autrefois parcouru par lui. D'impression personnelle, d'émotion quelconque en face de la nature, il n'en est pas question. L'École écossaise, celle des Peter Graham, des Mac-Whirter, des Murray, a toutefois à un haut point le sentiment du pittoresque; ces paysagistes choisissent bien leurs sites, leur mise en scène, et produisent tout d'abord un certain effet; mais ils pèchent trop souvent par une exécution lâchée et insuffisante, par un style qui n'atteint, ni dans la facture ni dans le sentiment, que l'à peu près. Quelques jeunes peintres, qui ne sont ni de l'une ni de l'autre de ces Écoles, notamment MM. Alfred Parsons, Picknell et Munn, ont trouvé une note plus juste, un sentiment plus vrai. Nous devons le plus beau paysage de l'année à un étranger à demi acclimaté chez nous, M. Costa. C'est un admirable et pathétique *Lever du soleil sur le Monte-Subiaco près de Pérouse* (Grosvenor Gallery), au premier plan duquel paraît saint François d'Assise, saluant l'astre du jour par son fameux hymne, le *Cantico del Sole.* Cette œuvre, si profondément sentie, si vraie dans la largeur de sa synthèse, n'avait pas besoin pour nous émouvoir d'être agrémentée d'un pareil sujet; elle nous montre l'Italie dans tout l'éclat de sa parure naturelle, et sans cette parure d'emprunt dont on avait coutume de l'affubler en l'enlaidissant, M. Costa a trouvé un imitateur enthousiaste et fort heureux dans un peintre anglais, M. Corbett, qui expose à la Grosvenor Gallery plusieurs toiles.

Citons encore les belles marines de M. Henry Moore, largement et superbement

conçues, et les jolies côtes vertes baignées de vagues chatoyantes, dont M. Hook nous régale cette année encore, comme il l'a fait d'innombrables fois déjà, sans se soucier de varier en quoi que ce soit ses effets trop connus.

Dans la sculpture il y a de véritables progrès à signaler, quoique les plus méritants de nos jeunes artistes soient encore quelque peu dans la période d'incubation.

Sir Frédérick Leighton envoie une statue en bronze, *The Sluggard*, représentant un homme nu, d'un type grec accusé, qui s'étire avec paresse après le sommeil. Cette œuvre, construite avec beaucoup de talent, est remarquable surtout par la grâce étudiée des lignes. Chose assez naturelle chez un peintre voulant affermir ses droits à passer sculpteur, l'artiste s'y montre peut-être trop préoccupé d'indiquer chaque muscle, chaque tendon, toute la structure osseuse du corps. Une petite statue du même maître, représentant une frêle petite fille qui tressaille à la vue d'un crapaud, porte justement cette empreinte de la vie et de la grâce naturelle qui manquent un peu à l'œuvre plus savante dont nous venons de parler. M. Hamo Thorneycroft envoie un grand plâtre, le *Semeur*, œuvre remarquable, dont la donnée paraît avoir été empruntée, toutefois sans imitation servile, au fameux tableau de J.-F. Millet. Il aurait fallu, cependant, pour que la réussite en fût complète, donner au travailleur un type sentant moins l'antiquité et la convention, et au mouvement de son corps un élan plus vrai et plus spontané. Un jeune sculpteur déjà fort en vue, M. Alfred Gilbert, accuse cette année encore sa tendance à subir l'influence de Donatello et l'École florentine du xv^e^ siècle. Son œuvre principale, la *Chaise enchantée*, nous montre une jeune fille assoupie sur un trône de structure étrange, dont les bras ont, de chaque côté, pour soutien un chérubin aux volumineuses ailes déployées, et sur le dossier duquel plane un aigle immense. L'attitude de la dormeuse, saisissante de vérité, est copiée de trop près sur la nature, et jure ainsi avec un sujet qui tient par tant de côtés à l'idéal et à la fantaisie pure. Le jeune artiste n'a pas encore appris à garder de la vérité les côtés essentiels, sans en accentuer inutilement les accidents, souvent peu propres à être rendus par un art tel que la sculpture, qui en s'efforçant de les rendre avec fidélité, ne parvient qu'à les exagérer.

M. Onslow Ford, qui suit avec succès, mais avec moins d'originalité que M. Gilbert, une voie analogue, envoie une statuette, la *Folie*, et le joli buste en bronze d'une jeune fille. Signalons encore une esclave nue de M. Havard Thomas, dont le modelé juste et délicat révèle une très patiente étude de la nature.

CLAUDE PHILLIPS

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Soyons persuadés que la race des chercheurs de chefs-d'œuvre perdus ou méconnus n'est pas près de s'éteindre. Aussi bien, les chemins de la fortune ne sont pas trop mal pavés d'œuvres d'art. Mettons qu'un tableau de 1,750,000 francs, comme le dernier Raphaël de la Galerie Nationale, doive rester à titre d'échantillon unique; mais c'est encore un joli chiffre que celui de 385,000 francs, que la Belgique a versé en quelques semaines dans les caisses d'un marchand de tableaux, en échange de deux portraits de Rembrandt et d'un portrait de Frans Hals.

Les lecteurs de la *Gazette* connaissent le nouveau portrait de Rembrandt, du Musée de Bruxelles. Ma lettre n'avait point paru que déjà le Musée d'Anvers répliquait par l'achat d'un portrait d'homme de Frans Hals, au prix de 85,000 francs, et d'un portrait de vieillard, de Rembrandt, au prix de 200,000 francs. Si j'ajoute que la nouvelle de ces acquisitions a causé plus de plaisir encore que de surprise, j'aurai dit du même coup leur valeur artistique indiscutable.

Ce n'est pas que le fait, en lui-même, n'ait de quoi inspirer quelque inquiétude à qui a souci de l'avenir de nos musées, lesquels, assurément, doivent tendre à s'enrichir des plus belles productions, et n'ont pas, que je sache, des crédits annuels de 285,000 francs à y affecter. Pour les particuliers, ils y regarderont probablement à deux fois avant de se dessaisir, à des prix qui leur paraîtront toujours infimes, des belles choses dont ils sont les détenteurs et se hâteront moins encore de faire un abandon gratuit de leurs trésors — vrais ou supposés — aux collections publiques.

Aucun maître, Frans Hals peut-être excepté, n'a, comme Rembrandt, profité des tendances éclectiques du jour. Il semble que notre époque ait pris à tâche d'effacer, par l'étendue de son enthousiasme, les outrages immérités qui ont terni la mémoire du plus grand des peintres de la Hollande. Tout ce qui émane de son pinceau acquiert à nos yeux un intérêt singulier. L'on pourrait à peine prévoir où s'arrêtera le prix de ses œuvres, et le *Doreur* qui, avant même de passer en Amérique, avait haussé de 100,000 francs en peu d'années, ouvre à ce sujet des horizons à perte de vue.

Le nouveau portrait d'Anvers n'égale le *Doreur* ni en qualité ni en renom. Il est conçu dans une autre gamme et il serait déraisonnable de comparer les deux œuvres. Le portrait d'Anvers date de 1637; le *Doreur* est, je crois, de 1640. Bien qu'il ne s'agisse encore que d'un espace de trois années, ces années marquent dans la carrière de Rembrandt. Dans l'intervalle, sa manière s'est agrandie ; elle acquiert une ampleur que les hardiesses de la *Ronde de nuit* suffisent à caractériser. Alors même qu'il ne serait point daté, le portrait d'Anvers accuserait de loin la date de sa production. Il est contemporain du portrait du Louvre, de celui de Buckingham-Palace, du *Vieillard* de la Bridge water Gallery. C'est une œuvre de la trentième année : sage, précise, châtiée en ses détails et, entre toutes celles de son auteur, l'une des plus saisissantes sous le rapport de l'expression.

La chaude et douce harmonie des colorations va se pénétrer peu à peu des rayons d'une lumière plus franche. L'on verra se dissiper les vapeurs qui, parfois, s'interposent encore entre le peintre et son modèle; mais quel sentiment merveilleux du clair-obscur, quel instinct supérieur du pittoresque, quelle science du modelé, et avec quelle autorité s'impose déjà le maître !

Le nouveau portrait d'Anvers était connu de longue date. Il émane de la galerie de lord Dudley-Ward. Smith, Waagen et M. Bode lui donnent place dans leurs études. On le trouve, gravé en contre-partie par Guttenberg, dans la galerie du Palais-Royal, de Couché, sous le titre fantaisiste du *Bourgmestre*. En France, au dernier siècle, tout grave Hollandais était élevé à la magistrature civique, tandis que, pour les Anglais, tout vieillard barbu, peint par Rembrandt, passait rabbin du coup. Pour Smith, le nouveau pensionnaire du Musée d'Anvers devait appartenir à cette catégorie de personnes. Il saute aux yeux que le peintre a représenté ici quelque ministre de l'Évangile, remontrant, memnonite ou orthodoxe, peu importe. Vêtu de la robe doctorale, assis dans un fauteuil, dont la main gauche serre le bras, le théologien lève la main droite, pour appuyer du geste un argument dont le regard lui-même suffit à indiquer l'effort persuasif. La table chargée de livres, entrevue vers la gauche, est une mise en scène traditionnelle des portraits de canonistes. Vous la retrouverez chez Frans Hals, chez Miereveld et chez bien d'autres.

Si la plume peut donner quelque idée de la conception approfondie de l'œuvre de Rembrandt, elle serait impuissante à indiquer l'extraordinaire conscience qui a procédé à son élaboration. Les mains sont d'un modelé superbe. Le visage, moins sévère que jovial, encadré de cheveux presque blancs, est empreint de la dignité si naturellement acquise par l'homme dont l'autorité se traduit d'abord par la parole, qu'elle s'élève au nom de la foi, de la justice ou de la science. En ce moment, toutefois, le langage semble peu austère, et ce prêcheur, dont la tête vivante émerge du fond d'or bruni que le peintre aime à donner pour auréole à ses modèles, a l'apparence du meilleur enfant du monde. En haut, à droite, la signature entière du maître et la date 1637.

A ce propos, une remarque. Dans l'estampe de Guttenberg, cette inscription fait défaut. Elle est remplacée, vers le bas, à droite, par un monogramme assez développé que l'on cherche en vain sur le tableau. Fantaisie de graveur, selon toute vraisemblance.

Ce serait beaucoup s'aventurer de vouloir donner un nom au personnage qui servit de modèle à cette peinture. Non qu'il faille s'abstenir à ce sujet de toute recherche; mais le problème se complique d'un genre de difficulté bien connu des

iconographes : j'entends ce degré de ressemblance que la similitude du costume, jointe à celle de la profession, donne presque invariablement aux individus de même race agissant dans un même milieu.

Dans le cercle des intimes de Rembrandt, quelques hommes se présentent avec une évidence particulière. Parmi les théologiens, les noms d'Uittenbogaerd et de Jean Corneille Sylvius nous sont surtout familiers et, toute réserve faite, je ne puis m'empêcher de constater qu'une certaine ressemblance existe entre ce dernier et l'homme du portrait d'Anvers. Inutile de rappeler qu'il existe un portrait d'Uittenbogaerd, gravé à l'eau-forte par Rembrandt, en 1635. Uittenbogaerd avait été peint par le maître en 1633. Ce portrait est perdu et il ne s'agit pas de vouloir l'identifier avec celui qui nous occupe. D'ailleurs, l'ancien prédicateur de Maurice de Nassau avait, en 1637, plus de quatre-vingts ans. Malgré sa barbe blanche, l'homme du portrait d'Anvers paraît plus jeune d'au moins dix ans.

Pour ce qui concerne Sylvius, il mourut en 1638, âgé de soixante-quatorze ans. Parent de Rembrandt, il apposa sa signature sur le contrat de mariage de sa cousine avec le peintre, en 1634. Je me borne à rappeler les faits. Ils s'accorderaient au besoin avec la date inscrite sur la peinture, et il n'est que vraisemblable de supposer que Rembrandt ait fait à son cousin l'honneur de le peindre, puisqu'il a gravé deux fois son portrait.

J'avoue que le nom d'Eléazar Swalm, adopté par M. Bode pour désigner le portrait, s'est présenté également à mon esprit. Mais, en 1637, Swalm n'avait pas dépassé de beaucoup la cinquantaine et l'admirable effigie de Rembrandt que Suyderhoef a reproduite, doit nécessairement appartenir à une époque plus avancée de la carrière du maître, ainsi qu'il résulte des beaux vers dont Geldorpius accompagne la planche.

Swalm, dit le poète, a le front ceint d'une couronne de cheveux blancs, trace vénérable de quarante-six années de sacerdoce. Pilote vigilant, il attend que le Seigneur le relève de son poste. Pour attribuer à Swalm quarante-six années de sacerdoce, et puisqu'il avait vu le jour en 1582, son portrait ne pouvait être antérieur à 1648.

La conclusion de tout ceci, c'est que, provisoirement, notre prédicateur doit rester anonyme.

Acquis trois cents guinées, en 1795, par M. Morland, ce portrait passa ensuite aux mains de Woodburn, au prix de quatre cents guinées. On m'a dit que lord Ward le tenait de Woodburn.

Bien que le catalogue du Musée d'Anvers mentionnât trois fois le nom de Rembrandt, je crois, en toute conscience, que le maître n'y est authentiquement entré qu'à dater d'aujourd'hui. Je ne parle pas de deux petites têtes d'un vieillard, et d'un jeune homme, cette dernière signée. Mais il y a aussi le portrait de la femme du maître, création remarquable, acquise en 1850 à la vente du roi Guillaume II des Pays-Bas. La pose et les ajustements se retrouvent, avec l'aspect général, au Musée de Cassel. Comme peinture l'œuvre d'Anvers indiquerait une époque plus avancée de la carrière de son auteur et, dès lors, on en venait à conclure que cette image de Saskia fut peinte de souvenir après la mort de la jeune femme. L'hypothèse a, je crois, été admise par Vosmaer ; l'analyse de M. Bode l'amène à douter de l'authenticité même de l'œuvre, tandis que M. John White, le plus récent des biographes de Rembrandt, n'hésite pas, dans une remarquable

notice de l'*Encyclopédie britannique*, à donner la préférence au portrait d'Anvers.

Absolument, non moins que comparativement, le portrait de Cassel n'est pas exempt de sécheresse. Pourtant, s'il faut tout dire et nonobstant le charme incontestable d'un effet superbe, je dois avouer que le portrait d'Anvers a des parties qui ne s'associent pas absolument avec le faire de Rembrandt.

Je puis fournir aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette* des renseignements complémentaires sur l'origine du Rembrandt acquis en dernier lieu pour le Musée de Bruxelles. Je les dois à l'obligeance de M. A. W. Thibaudeau, si bien au fait du mouvement de la curiosité en Angleterre. Le portrait de femme, de 1654, dont il s'agit, parut à l'Exposition d'hiver de la Royal Academy, en 1878. Il appartenait alors à E. D. Lee Esq., de Hartewell-House, de qui le tenait M. Bourgeois. Hartewell-House fut, en Angleterre, la résidence de Louis XVIII.

La haute qualité de peinture de ce portrait de vieille femme ne put suffire à lui donner accès aux collections de certains amateurs de marque, à cause de la laideur du personnage. Pour un musée les conditions de ce genre sont d'ordre secondaire.

Passant au Frans Hals que le Musée d'Anvers a voulu acquérir au prix de 85,000 francs, je le signalerai comme l'antithèse de son nouveau Rembrandt. C'est une œuvre faite de virtuosité pure, et je me trompe fort ou le voisinage de Rembrandt aura pour effet d'endiguer les flots d'enthousiasme, un moment bien près de déborder, à la vue de ce tour de force. Rappelons-nous au surplus la juste et très éloquente observation de Fromentin : qu'il y a mille choses à découvrir encore sous la pratique de Rembrandt et qu'il n'y a pas grand'chose à deviner encore derrière la belle pratique extérieure du peintre de Harlem. « Avec un peintre comme Frans Hals, ajoutait Fromentin, on est tenté d'en dire toujours trop ou trop peu. Avec le penseur ce serait bientôt dit, avec le peintre on irait bien loin. » Rien ne traduit mieux l'impression que produit le portrait d'Anvers, séparé seulement de Rembrandt par le *Christ à la paille* de Rubens.

Le personnage représenté est un gros bonhomme, à face imberbe, vu de trois quarts, le regard dirigé vers la droite, ce qui n'est pas du tout flatteur. Il est assis; le dossier du siège, invisible, paraît supporter le bras gauche. Le bras droit traverse horizontalement la toile, et la main, dégantée, fait un geste vers l'extérieur du cadre dont elle touche le bord. L'autre main, gantée de gris, tient le gant droit, richement brodé d'or. Le pourpoint de satin verdâtre foncé, entr'ouvert sur le devant, est relevé de boutons et de broderies d'or. Col plat, manteau noir. Tous ces ajustements sont enlevés avec un incomparable brio. La tête ne peut être louée qu'avec réserve. Il n'y a point ici la savoureuse fraîcheur de carnation d'un bon Jordaens. Les ombres sont terreuses, chose assez habituelle à Frans Hals, il est vrai. Les clairs aussi manquent de franchise et paraissent ternis. L'on se demande si le front est ombragé d'un reflet de la chevelure, ou déparé par une tache absolument inexplicable. Au demeurant, toute question de prix à part, un excellent morceau de peinture, et qui donne des apparences singulièrement lactées à son voisin le Gevartius de Rubens.

Il y a une couple d'années ce portrait, avec son pendant, fut adjugé à M. Bourgeois à une vente que faisait à Londres MM. Christie et Manson. Le portrait de la femme est aujourd'hui chez le baron Adolphe de Rothschild. L'homme trouva des amateurs moins empressés.

Les armoiries peintes sur le fond à droite : de sable à trois globes d'argent, au chef du même, chargé d'un corbeau, sont données à une famille Van Loon van Alblasserdam. Mes recherches dans les armoriaux hollandais ne m'ont pas mis à même de vous rien dire touchant cette famille.

La récente Exposition triennale d'architecture a obtenu le succès qu'elle méritait d'avoir, surtout pour sa section rétrospective, absolument digne de fixer l'attention des amateurs. Les anciennes villes belges offrent un caractère de variété architecturale très frappant. M. Gailhabaud en a reproduit plus d'un spécimen remarquable, et il serait vraiment à désirer qu'un recueil d'ensemble pût leur être consacré. Bruges, Louvain, Ypres, Furnes, Gand, Anvers montrent des types de constructions civiles, attestant une prospérité plusieurs fois séculaire. Quantité d'édifices, aujourd'hui disparus, transformés, ou restés simplement à l'état de projet, nous ont été représentés par les soins de la Société d'architecture, en des dessins fort intéressants, tirés des collections particulières ou des archives locales.

Il est presque inutile de rappeler que si les troubles du XVI^e^ siècle ont anéanti un nombre immense d'œuvres d'art réunies dans les édifices du culte catholique, la période républicaine, elle, s'en prit aux édifices eux-mêmes. Saint-Lambert, de Liège, Saint-Géry, à Bruxelles, ont reparu à l'Exposition en de très intéressantes aquarelles, expliquant d'un coup d'œil la signification de tout le quartier environnant. L'église Saint-Charles Borromée d'Anvers, jadis le célèbre temple des Jésuites, où Rubens prodigua les œuvres de son génie, avait envoyé tout un ensemble de dessins de la façade et de la tour. Ces dessins achèvent de prouver que, finalement, Rubens n'eut à la construction elle-même qu'une part indirecte. D'Anvers étaient venus également de fort précieux dessins originaux de meubles de Vredeman de Vries et un projet de plafond du maître, pour une salle de l'hôtel de ville. Bruxelles fournissait les plans originaux de la place Royale, par B. Guimard, avec le projet primitif de la façade de l'église Saint-Jacques.

La contribution de Gand était surtout curieuse. Elle comprenait au delà de deux cents façades, soumises à l'approbation de l'administration communale, de 1685 à 1800, à l'appui de demandes d'autorisation de bâtir. Tournai avait consenti à exposer les anciens plans de son beffroi, datant de Philippe-Auguste, et des parties de sa merveilleuse cathédrale. Ypres, enfin, était représentée par divers projets pour l'escalier et la façade de la partie la moins ancienne des Halles. Il y a lieu de mentionner aussi les vieilles constructions dessinées par M. A. Bœhm, ce travail d'ensemble qui valut à son auteur une lettre élogieuse de Victor Hugo, donnée jadis par les soins de M. Guiffrey, aux lecteurs de la *Gazette*, en même temps qu'une analyse des dessins de l'artiste yprois [1].

En ce moment c'est la Classe des beaux-arts de l'Académie qui s'occupe de rassembler les éléments d'une Exposition rétrospective de peinture, au profit de la Caisse centrale des artistes, dont l'administration lui appartient. L'Exposition doit s'ouvrir au palais des Beaux-Arts le 1^er^ septembre, pour se fermer fin octobre. On y pourra voir des choses intéressantes si les amateurs, encore assez nombreux en Belgique, consentent à prêter leurs concours à l'entreprise de l'Académie.

1. *Gazette des beaux-arts*, t. XIX, 1865, pp. 178-186.

L'éditeur Maes, d'Anvers, a fait paraître quatre fascicules, chacun de quarante pages, du premier volume de l'*Œuvre de Rubens*, de M. Max Rooses. Publication de grand luxe, imprimée sur beau papier du format in-quarto, ornée de nombreuses planches, choisies avec beaucoup de discernement dans l'œuvre du maître, voilà pour la forme. Le fond mérite, à tous égards, la plus sérieuse attention des travailleurs. M. Rooses, en assumant la lourde tâche de décrire toutes les productions auxquelles est attaché le nom de Rubens, et de nous renseigner aussi complètement que possible sur leur origine, prouvait, par cela même, que le programme serait réalisé autant qu'il dépendrait de ses efforts.

Jeune, érudit, passionné pour son sujet, l'auteur a mis pour épigraphe à son livre deux mots de l'écriture de Rubens : *Aude aliquid*, « il faut oser ». Vraiment, de toutes les entreprises que l'on pouvait tenter sur le terrain iconographique, je doute qu'il en fût de plus audacieuse. Trente années à peine de la carrière de Rubens appartiennent à notre analyse, mais cette courte période a été si prodigieusement remplie de créations de toute nature, qu'on n'en trouve l'analogue chez aucun peintre. Sous le pinceau de Rubens, les mêmes sujets se représentent, parfois identiques, ou à peine modifiés, et le maître, trouvant des collaborateurs habiles et empressés, a pu, sans en renier aucune, livrer lui-même ces répétitions, souvent de qualité secondaire et que, cependant, il faut bien lui conserver.

M. Wœrmann observe, dans la récente livraison de son *Histoire de la Peinture*, qu'aucun autre maître, si l'on en excepte Cranach, n'a eu à répondre d'un pareil nombre d'œuvres de mince valeur.

La partie la plus considérable de ce que Rubens a produit se partage, de nos jours, entre les musées et les églises. Mais, s'il y a des Rubens jusque dans les Musées de Washington et de Sydney et dans les églises du nouveau monde, il en abonde aussi dans les collections particulières, dans les palais et les châteaux de presque toute l'Europe. Il faut se prononcer ensuite sur la valeur des attributions, passer au crible d'une investigation laborieuse des preuves parfois bien fragiles. C'est donc une entreprise énorme que celle de M. Rooses et je ne gagerais point que l'auteur se la soit allégée par la rigueur méthodique de son plan.

Débutant par les grandes suites, il entend nous conduire à travers toutes les séries de sujets, religieux et profanes. Son troisième fascicule achève la série des sujets relatifs à la divinité, à la chute des anges, à la vie future, et aborde l'Ancien Testament, continué dans le quatrième fascicule.

Chacun des articles épuise la matière, donne l'indication des planches exécutées d'après le tableau et comprend, en outre, un examen des controverses auxquelles l'œuvre a donné matière. Que le bon vouloir et la sagacité de l'auteur triomphent partout et toujours des problèmes dont la difficulté s'accroît par la discordance fréquente des textes, cela ne serait point possible. Je ne m'associe pas sans hésitation, par exemple, à la théorie relative au *Jugement de Salomon*, du Musée de Copenhague, dont M. Rooses n'accepte point la présence à l'hôtel de ville de Bruxelles au XVII^e^ siècle. De ce que le tableau de Copenhague fût aux mains du roi de Danemark dès le XVII^e^ siècle, il ne s'ensuit pas rigoureusement qu'il ne pût y avoir une réplique à Bruxelles, et si les voyageurs du temps ont pu, selon la thèse de M. Rooses, commettre l'erreur de confondre le *Jugement de Salomon* avec le *Jugement de Cambyse*, d'où provenait alors le tableau de l'hôtel de ville de Bergue Saint-Winnocq? Il serait intéressant de savoir où fut exécutée la copie, dite de Mignard, actuelle-

ment conservée au palais de justice de Rouen. Enfin, les mots : *Ad aram Themidis*, que porte la planche de Bolswert, s'appliquent-ils réellement à l'estampe, comme le suppose M. Rooses, ou au tableau ? Échantillon très faible des difficultés dont la tâche assumée par l'auteur est extraordinairement grosse.

Un fait bien autrement grave, que vient révéler le beau travail de M. Rooses, est le nombre immense d'œuvres de Rubens aujourd'hui perdues. Il importera d'en dresser une liste précise, et ce ne sera pas la moindre utilité de ce que j'appellerais volontiers le Code rubénien, d'en faire retrouver au moins quelques-unes. Je me fais un plaisir d'autant plus grand de signaler ce précieux livre, que nous sommes tous intéressés à voir l'auteur informé de l'existence des créations qui, à l'heure présente, ne sont connues que par des estampes ou de simples mentions. Pour être considérable, l'œuvre gravé de Rubens ne représente encore qu'une minime partie de ses compositions.

Dans la préface de son travail, le savant conservateur du Musée Plantin analyse avec beaucoup d'entente les manières successives de son héros. Il lui appartient de nous édifier sur un autre point. Rubens ne forgeait point ses compositions d'un seul jet. Autant, sinon plus que d'autres maîtres, il avait recours à des études. Il a emprunté à l'antique, s'est inspiré aussi des œuvres de ses devanciers ; nombre de fois il a pris aux Italiens. Dans plus d'un de ses tableaux, nous voyons reparaître des figures utilisées précédemment par lui-même. M. Rooses a touché à cette circonstance. Il y aurait grand profit pour nous à être renseignés complètement sur l'importance et la source de ces emprunts. L'auteur est d'autant mieux à même de nous donner satisfaction sur ce point qu'il renvoie à ses études dessinées dont il a relevé l'existence dans les collections.

Jadis on ne s'attachait guère aux démonstrations de l'espèce. La critique moderne vise plus haut. Rien ne lui coûte pour remonter à la source même des idées, et Rubens, au premier abord le plus désordonné des maîtres, envisagé à ce point de vue nouveau, nous apparaîtra peut-être comme méthodique entre tous.

HENRI HYMANS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

L'ARCHITECTURE MODERNE

EN ANGLETERRE

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

VI.

On sait maintenant le rôle important de Welby Pugin, dans la décoration du palais de Westminster[2].

Son influence ne fut pas moindre sur l'architecture religieuse. Son glossaire du costume et de l'ornementation ecclésiastiques, publié en 1844, transforma le goût public et remit en faveur la polychromie à l'intérieur des églises. Plus décorateur que constructeur, — à l'inverse de Viollet-le-Duc, — doué d'une imagination vive qui le rendait rebelle à toute imitation servile, ses églises sont toujours conçues de façon originale avec un grand souci des dispositions nécessaires au culte catholique romain, qu'il avait profondément étudié. L'église de Saint-Giles, la cathédrale catholique de Saint-George à Londres, Saint-Chad à Birmingham, Saint-Wilfrid à Manchester,

1. Voy. *Gazette des beaux-arts;* 2e période, t. XXXIII, p. 89 et 194.

2. Sans exagérer cependant ce rôle, comme quelques-uns

Sainte-Marie à Liverpool, excellent exemple d'église urbaine, Saint-Augustin à Ramsgate, sans compter la jolie porte du Magdalen College à Oxford (porte aujourd'hui malheureusement démolie), sont les œuvres les plus importantes de Welby Pugin. Mort en 1852, on doit lui accorder, sans conteste, l'honneur d'avoir dirigé le grand mouvement de la Renaissance gothique en Angleterre.

Malgré l'importance de ce « Gothic Revival », il ne faut pas oublier que, si discréditées que semblaient être les formes classiques en ce pays, elles eurent encore des partisans dévoués. Il faut donc tenir compte de ce double courant qui emporta passionnément et si longtemps les uns vers le moyen âge et maintint les autres dans le culte des traditions classiques, élargies par l'éclectisme moderne. Ainsi se préparait lentement la réaction « Queen Anne » à laquelle nous assistons aujourd'hui. Négligeant pour le moment les œuvres un peu isolées des architectes classiques, nous continuerons l'étude de la période gothique [1].

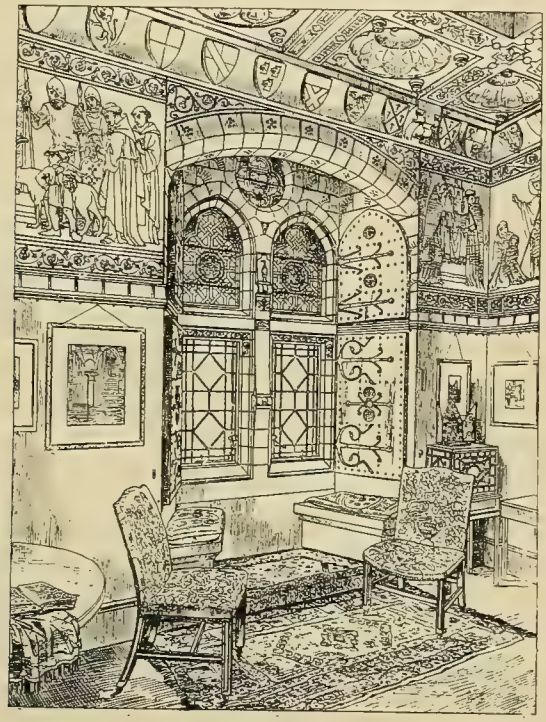
A la suite de Pugin, trois architectes, aujourd'hui disparus, marquent les étapes successives du gothique anglais par des œuvres d'un caractère différent. Ce sont : sir George Gilbert Scott (1811-1878); William Burges (1827-1881); George-Edmund Street (1824-1881).

Sir Gilbert Scott fut un gothique convaincu, malgré certaines compromissions intéressées avec le classique sur lesquelles nous reviendrons. On lui doit de nombreuses restaurations dans les vieilles cathédrales d'Ely, d'Hereford, d'Exeter, de Westminster, et plusieurs églises, entre autres celle de Sainte-Marie à Edimbourg, récemment

ont tenté de le faire aux dépens de sir Ch. Barry, on peut dire que Pugin tempéra, par son intelligence de l'ornement, le style un peu raide de celui dont il fut l'auxiliaire quelquefois insoumis. Ainsi Ch. Barry dut maintenir dans les limites du style perpendiculaire imposé son ardent collaborateur, souvent entraîné par son goût et ses études vers le gothique flamboyant français. Aussi, malgré tout le talent dépensé par W. Pugin, sir Ch. Barry reste bien le maître réel de l'œuvre et le créateur glorieux du monument.

1. Présenter un tableau complet de cette phase si abondante et si variée de l'architecture anglaise serait une tâche longue et difficile. Nous ne tenterons pas davantage d'établir un parallèle entre les manifestations diverses du gothique moderne en France et en Angleterre. Nous essayerons seulement de dégager quelques-uns des caractères principaux du gothique anglais et de rappeler les noms et les œuvres des architectes qui ont été ses plus fermes appuis. Pour une étude plus approfondie des origines du néo-gothique et de ses développements jusque vers 1870, nous renvoyons le lecteur à l'intéressante *History of the Gothic Revival*, par Charles L. Eastlake (ancien secrétaire de l'Institut Royal des architectes britanniques), qui a été pour nous un guide précieux.

achevée. Il éleva en 1842, à Oxford, le « Martyr's-Memorial » et plus tard, à Londres, dans Hyde Park, l' « Albert Memorial », ce fastueux monument qui, sous un dais magnifique enrichi par toutes les ressources de l'art et de la matière, abrite comme une image sacrée la statue en bronze doré, du Prince Consort. On peut par ce monument juger du style de sir Gilbert Scott. Il est souple, abondant, décoratif, beaucoup



UNE CHAMBRE DU CHATEAU DE CARDIFF.

(Feu W^m^ Burges, A. R. A., architecte.)

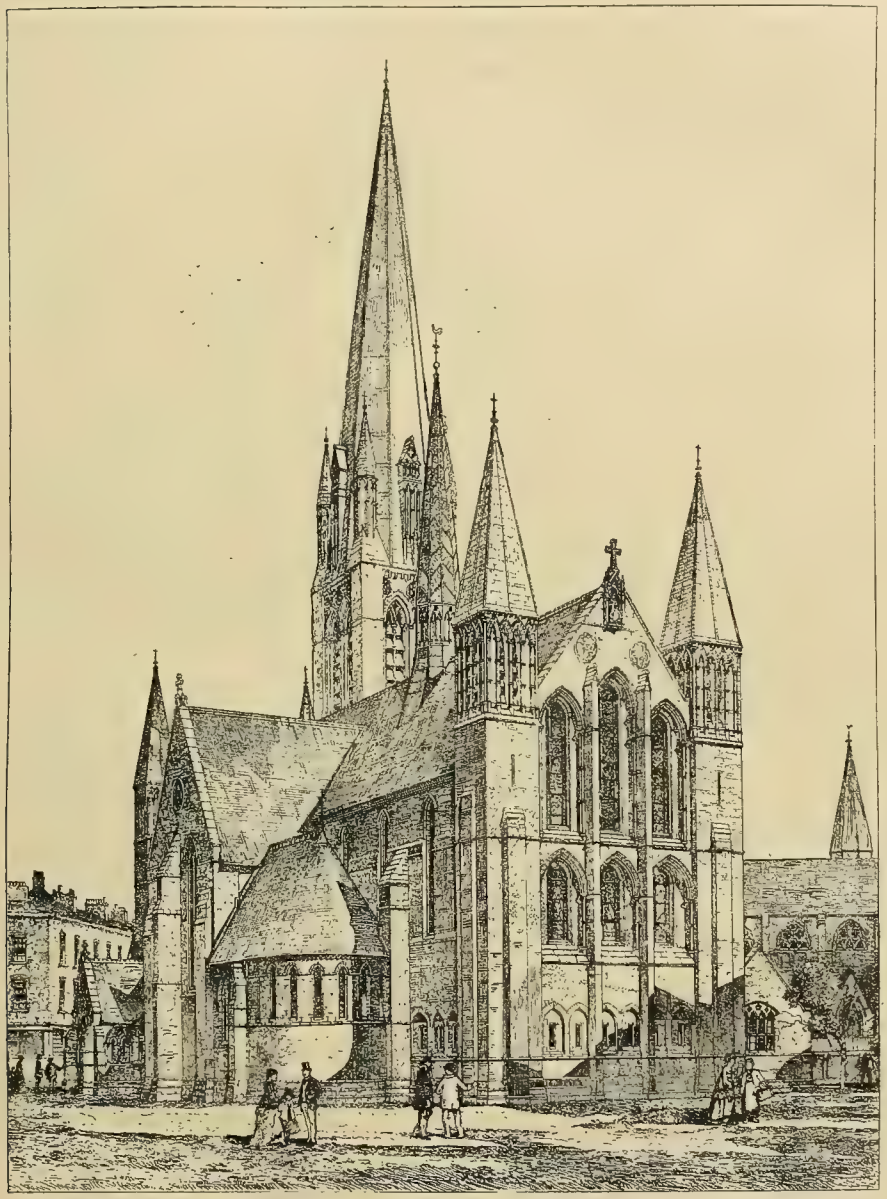
plus voisin des profusions du gothique italien que des austérités du gothique septentrional. Gilbert Scott était sensible à l'extérieur des formes du moyen âge plutôt que pénétré par leur esprit. Il a dû aussi se laisser entraîner par les écrits de M. John Ruskin, critique esthéticien enthousiaste du gothique italien. Par son livre *The Stones of Venice*, M. Ruskin mit à la mode l'emploi des marbres, des granits, des mosaïques, celui même des pierres précieuses dans la décoration extérieure, cela pour le meilleur effet des nombreux édifices modernes qui ornent les grandes villes anglaises.

Tout autre que Scott fut William Burges. Beaucoup moins connu du public, mais très apprécié par les artistes, son influence sur eux a été grande. Élève de Blore, il fut très remarqué en 1856 dans le concours qui eut lieu à Lille pour une église cathédrale, Notre-Dame de la Treille. Classé premier, son projet, aujourd'hui à Lille, témoignait d'une connaissance approfondie de l'art du XIII^e^ siècle et particulièrement des monuments français de cette époque. Les dessins étaient si caractérisés qu'on eût pu les attribuer à ce vieil architecte vermandois du XIII^e^ siècle, Villard de Honnecourt, dont les précieux croquis l'ont certainement inspiré. Burges fit aussi un projet remarquable pour les « New Law Courts » de Londres. Street, le vainqueur du concours, l'emporta de peu sur lui. Burges mit heureusement à profit toute sa science de l'art du moyen âge dans la reconstruction d'un château à Cardiff, pour le marquis de Bute. La grande fortune de cet amateur érudit lui vint en aide pour réaliser là, exceptionnellement, son rêve d'architecte et d'archéologue. Outre une église et une chapelle dans le comté de York, Burges construisit encore, vers 1870, la cathédrale de Cork en Irlande, la première cathédrale élevée dans le Royaume-Uni depuis Saint-Paul de Londres. C'est un édifice de petites proportions, mais riche et sévère tout à la fois, dont les moindres détails de construction, d'ornementation et d'ameublement révèlent les connaissances multiples de Burges dans toutes les branches de l'art.

La maison que Burges construisit pour lui à Londres, Melbury Road, et qu'il habita trop peu de temps avant sa mort, résume bien son rare talent. Et, cependant, nous ne pouvons nous défendre de le trouver là un peu recherché et compliqué dans le détail. Rêveur et poète autant qu'archéologue, Burges s'est moins préoccupé dans sa demeure du charme et de la beauté des formes plastiques que de l'intérêt et de l'expression d'une décoration dont le caractère symbolique est quelquefois d'une intelligence difficile.

Dans le mémorable concours ouvert en 1866 pour la construction des nouvelles cours de justice à Londres, Street avait triomphé des redoutables concurrents qui, comme lui, avaient été choisis par le gouvernement pour présenter des projets. Les noms de Abraham, Edward Barry (fils de sir Ch. Barry), Brandon, Burges, Deane, Garling, Lockwood et Mawson, Scott, Seddon, Street, Waterhouse, disent quel fut l'intérêt de la lutte. Les onze projets présentés étaient gothiques avec un hérissement de toitures, pinacles, tours, clochers et flèches de toutes formes et de toutes dimensions jusqu'aux plus gigantesques.

Nous croyons, en vérité, qu'un architecte français aurait peine à



ÉGLISE DE SAINT-AUGUSTIN, A KILBURN.

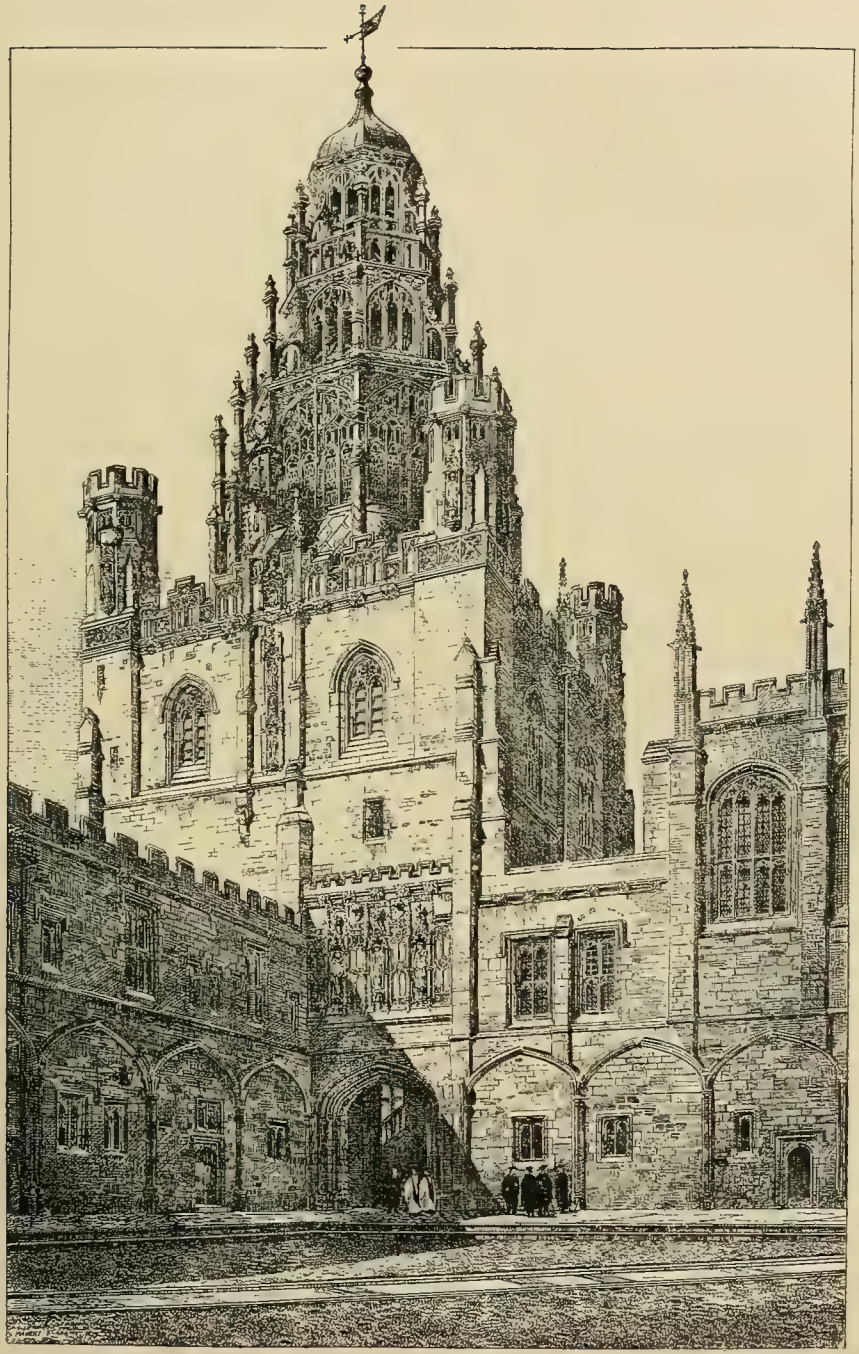
(M. J. L. Pearson, R. A., architecte.)

comprendre un palais de justice de cette façon. Nous chercherions à exprimer par l'austérité et la puissance des formes l'idée d'une justice

immuable, en quelque sorte indépendante des temps et du milieu, supérieure aux institutions qu'elle consacre. Nous nous garderions de ces exubérances de décor et d'élancements non motivés qui ne justifient pas, ce nous semble, la réputation de gens raisonnables que nous nous plaisons à faire à nos voisins. Quand on revoit maintenant ces projets, et qu'on médite sur cette dépense excessive d'imagination déréglée, on excuse plus facilement l'œuvre de Street dont les nouvelles cours de justice marquent à la fois l'apogée et le suprême effort du gothique moderne anglais. Le talent y abonde, mais sans mesure, sans frein. Que d'étrangetés! Que d'inutilités! C'est une prodigieuse improvisation plutôt que le résultat d'une conception sagement mûrie.

Si, comme architecte français, nous nous sentons rebelle au monument de Street, comme simple touriste nous apprécions pourtant l'effet vraiment hardi et pittoresque de ces entassements de motifs divers, nous subissons le charme étrange de ces perspectives constamment rompues et cahotées qui semblent évoquer les souvenirs de la vieille Cité de Londres disparue dans les flammes de 1666. Mais au contraire du moyen âge, ces lourdes constructions, de style XIII^e^ siècle, tantôt anglais, tantôt français, ne révèlent pas à l'extérieur les besoins du dedans. Si tout est accusé dans le détail, les grandes dominantes du plan restent inexpliquées. Cependant ce plan comporte vingt-deux salles ou cours de justice, avec les nombreux services publics ou particuliers en dépendant, et une grande salle des Pas-Perdus. On y pénètre du dehors par un porche de cathédrale. Cette grande salle est assurément la partie la plus réussie du monument. Belle par la simplicité du rhytme et de l'ornement, elle repose des mouvements exagérés et du touffu de l'extérieur. Malgré ses hautes voûtes ogivales portées sur des faisceaux de colonnettes et ses proportions allongées, elle éloigne toute idée d'une nef religieuse et reste, colossale et sombre, l'expression quelque peu terrifiante du sanctuaire de cette justice humaine toujours redoutable dans son imprévu.

Nous pourrions faire des réserves sur les distributions du plan peu en accord avec les besoins. Mais l'architecte ne saurait être entièrement responsable d'imperfections que l'on peut en partie attribuer à de nombreux changements demandés au cours des travaux et qui ont rompu l'économie du projet primitif. Nous saisissons cette occasion pour dire notre regret de ne pouvoir, ici, étudier l'architecture de la Grande-Bretagne, en pénétrant plus avant dans l'examen



NOUVEAU CLOCHER DE CHRIST CHURCH COLLEGE, A OXFORD.

(MM. G. F. Bodley et E. T. Garner, architectes.)

des programmes utiles qui sont la raison d'être de tout édifice. L'architecture n'est, en aucun temps, en aucun lieu, indépendante des besoins, et son premier rôle est d'y satisfaire. Mais comme les besoins sont en raison directe des mœurs, du climat, des institutions, du tempérament moral d'un pays, se livrer à la recherche de ces besoins serait entreprendre une étude historique, sociale et philosophique, dont ce n'est ni le lieu ni l'instant. Nous sommes forcé de nous maintenir dans le cadre très restreint de cette étude. Ainsi donc, sans séparer l'architecture de l'utile, dont elle doit être l'expression essentielle, devons-nous borner nos efforts à préciser le caractère apparent de l'architecture anglaise dans ses diverses phases.

Street, travailleur infatigable, dessinateur abondant, connaissait tous les édifices gothiques importants de l'Europe. On voit dans ses œuvres, dans les nouvelles cours de justice comme dans la cathédrale de Bristol [1], l'église Saint-John à Torquay et Saint-Margaret (East Grinstead), se heurter en foule les ressouvenirs de ses études d'outre-mer. Ils leur enlèvent quelque peu le caractère d'unité et de personnalité qui fait la vraie grandeur et l'intérêt d'un monument. Épuisé de travail, Street mourut quelque temps avant l'achèvement complet des « New Law Courts » que l'on peut néanmoins considérer dans leur ensemble comme le témoignage d'un puissant tempérament d'artiste.

VII.

Parmi les architectes, aujourd'hui disparus, qui furent plus ou moins de fervents adeptes du « Gothic Revival », il faut citer :

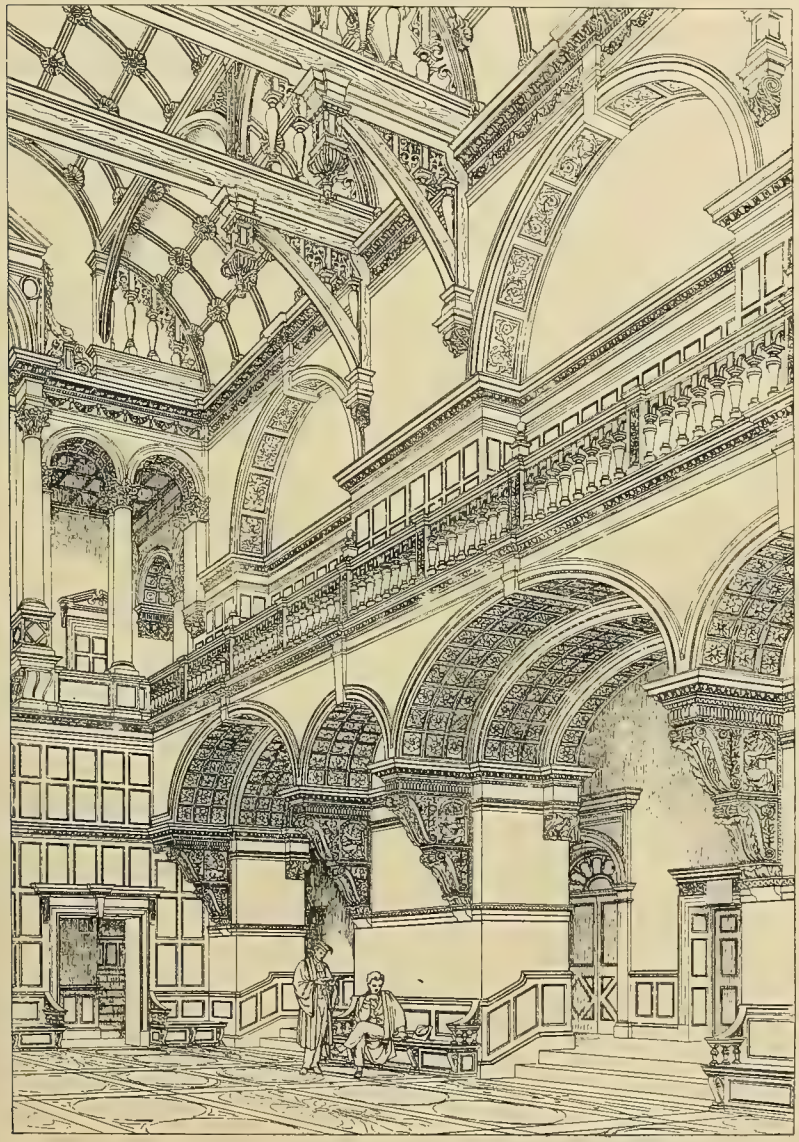
Raphaël Brandon qui a fait à Londres une remarquable église, Gordon square (style Early English) [2], et a publié une analyse encore très appréciée de l'architecture gothique ; — Carpenter, dont le vaste Collège de Sainte-Marie et Saint-Nicolas (Lancing : Sussex) dans le style « geometrical pointed », établit la réputation ; — Ferrey et Talbot Bury, élèves de Pugin le père [3], constructeurs de nombreuses églises ;

1. La cathédrale de Bristol est une vieille église du commencement du XIV^e^ siècle, dont Street a rebâti très heureusement la nef, les bas côtés et le porche qui sont en grande partie de sa composition.

2. Cette église restée inachevée est une œuvre de grande valeur en raison de l'époque de sa construction.

3. Nous avons déjà cité plus haut Carpenter, Talbot Bury et Ferrey parmi les premiers partisans du style gothique.

— Kemp, charpentier-architecte qui éleva à Édimbourg un ambitieux monument à la gloire de Walter Scott, monument remarquable assu-



GRANDE SALLE DE EXAMINATION SCHOOLS, A OXFORD.

(M. T. C. Jackson, M. A., architecte.)

rément pour le temps et qui a servi de type à l'Albert Memorial de Hyde Park. — Puis G. Somers Clarke, architecte de Wyfold Court (Oxfordshire), important manoir caractérisant le gothique appliqué

à l'habitation moderne anglaise; — Woodward, qui, inspiré par le poète Ruskin, mit le gothique italien à la mode. Suivant le vieux style vénitien, il propagea le goût des marbres, des pierres dures et des mosaïques dans la décoration extérieure des édifices. Puis, vivant encore, E. W. Godwin, architecte du Town Hall de Northampton. Cet hôtel de ville est un sensible exemple du gothique anglo-français qui fut, en Angleterre, la conséquence des écrits de Viollet-le-Duc.

Tous les architectes anglais n'ont certes pas eu les mêmes idées sur la façon dont il convenait d'interpréter le moyen âge. Puisant à des sources très variées, mettant à contribution les différentes époques du passé, cherchant souvent leurs inspirations à l'étranger, très influencés par le gothique français, on pourrait les classer en trois partis différents :

D'abord les constructeurs archéologues, ayant horreur de l'éclectisme, n'admettant aucun compromis, qui ont incliné vers les types primitifs. Ils visaient à la littérale reproduction d'un style, n'acceptaient que ce qui était autorisé par un précédent et sacrifiaient volontiers les besoins modernes pour ne pas troubler les conditions des formes anciennes.

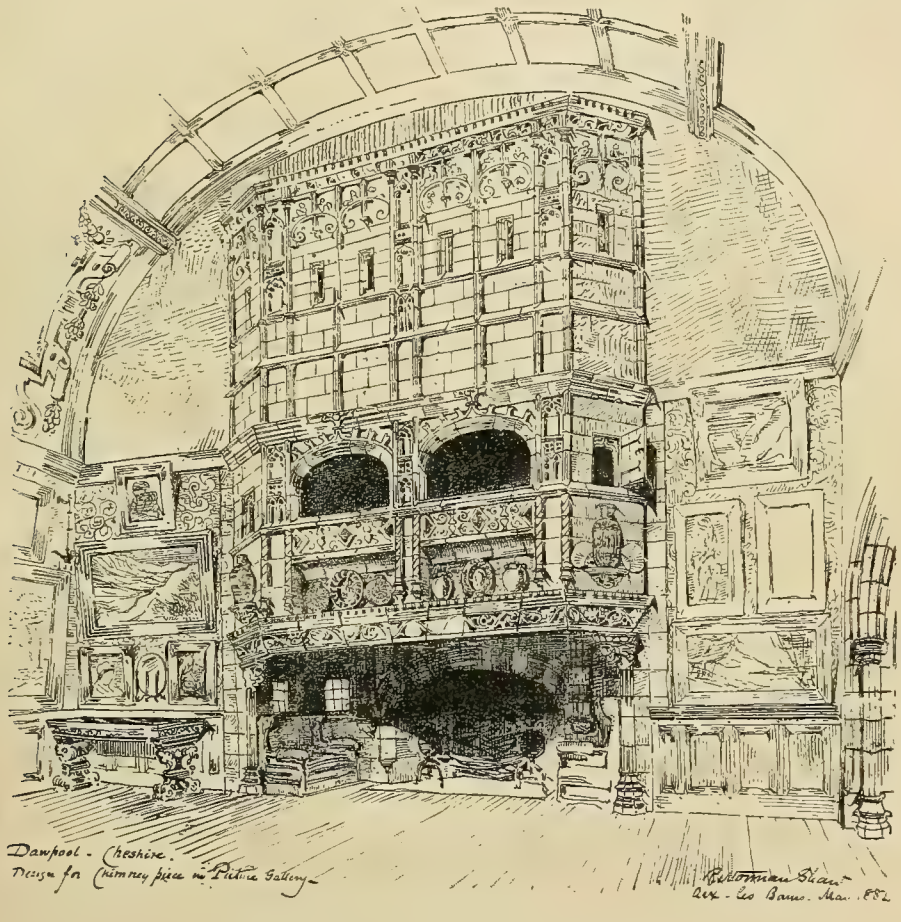
Puis les architectes qui, tout en professant le plus grand respect pour le moyen âge, le croyaient susceptible de modifications et se sont efforcés de l'assouplir aux exigences de l'Utile. Ils recherchaient alors les principes de cet art plutôt que ses formes traditionnelles et ne craignaient pas de les rejeter quand elles ne leur semblaient pas justifiées. Ce fut une École d'adaptation artistique formée par des esprits libres et élevés.

Enfin les éclectiques et les indépendants, usant des formes moyen âge sans souci des dates et des provenances, altérant leurs proportions rationnelles et les utilisant comme un décor pour masquer des dispositions toutes modernes.

On distingue ces trois caractères différents, quand on étudie l'innombrable série des édifices gothiques, religieux ou civils, qui en ce siècle ont couvert le sol des trois royaumes unis. Cette production considérable est due, pour beaucoup, au grand mouvement religieux qui depuis quarante ans s'est produit en Angleterre. Non seulement il a provoqué la restauration de toutes les cathédrales et de toutes les anciennes églises par centaines, mais encore il a nécessité la construction d'un nombre infini de nouvelles églises, soit pour la religion anglicane, soit pour les nombreuses sectes qui en dérivent, soit même pour le catholicisme qui est la religion dominante en Irlande

et qui, en Angleterre, compte des fidèles tout au moins très ardents.

La restauration des vieux édifices gothiques forma naturellement une armée d'architectes, de dessinateurs, d'entrepreneurs et d'ouvriers très habiles dans la reproduction des styles anciens et prépara la génération d'artistes et d'exécutants qui devait réaliser un « Gothic



CHEMINÉE DANS LE CHATEAU DE DAWPOOLCHESHIRE.

(M. R. Norman Shaw, R. A., architecte. — Dessin de l'artiste.)

Revival » bien en harmonie avec le grand renouveau de foi et de ferveur qui s'est emparé de la nation anglaise. Il serait curieux, si la place ne nous faisait pas défaut, de rappeler ici les premiers efforts peu libéraux de la « Camden Society » pour protéger certains anciens édifices par catégories et condamner en bloc certains autres, comme témoins d'époques de décadence. A l'entendre, tout le XV^e^ siècle,

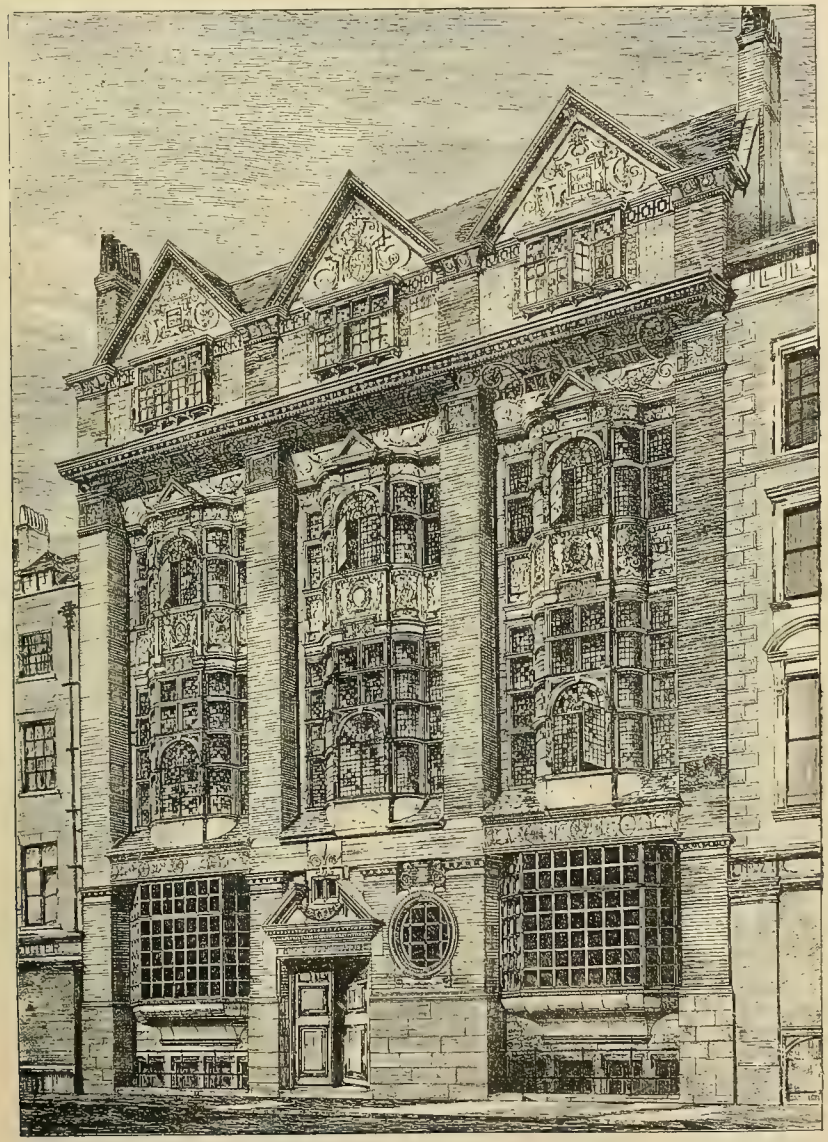
c'est-à-dire tout le style Perpendiculaire, était indigne de restauration et par suite de conservation. Aujourd'hui la « Society for the Protection of ancient monuments », passant d'un extrême à un autre et acceptant tout débris du passé comme une page d'une même histoire de l'art national, laisserait plutôt tomber une cathédrale en ruine que de toucher à l'une de ses pierres, par crainte de compromettre le caractère et l'authenticité du monument. Nous laisserons à d'autres le soin de se prononcer sur ces questions très intéressantes, aussi bien pour nos voisins que pour nous, comme aussi de déterminer la part certaine d'influence que nos écrivains et nos archéologues français : Vitet, Prosper Mérimée, de Caumont, Didron, etc., ont eue sur les origines du gothique anglais moderne. Nous avons hâte d'en revenir, après cette courte digression, aux architectes qui ont été les champions les plus convaincus de l'art du moyen âge en Angleterre.

Moins en vue que Street, M. William Butterfield est cependant un des architectes gothiques qui ont été le mieux pénétrés par l'esprit du moyen âge, tout en gardant une originalité propre. La chapelle du Balliol College et celle du Keble College à Oxford, l'église de Tous-les-Saints, près de Cavendish square et l'église de Saint-Alban à Londres, sont d'un style sobre et sévère. Elles montrent des recherches de forme et de coloration par l'emploi des matériaux, qui n'ont pas toujours été suffisamment appréciées du public.

M. John Pearson, R. A., et M. James Brooks, — aujourd'hui les architectes les plus recherchés pour la construction des édifices religieux, — sont connus par des églises intéressantes, ingénieusement aménagées, généralement dans le style dit de Transition ou dans celui « Early pointed ». Quelques-unes de ces églises par leur aspect massif, par la lourdeur voulue des clochers à flèches de pierre, octogonales sur tours carrées, rappellent beaucoup nos vieilles églises normandes. La cathédrale de Truro, que M. J. Pearson construit à l'extrémité du pays de Cornouailles, est remarquable en raison de ses dispositions importantes. Trois flèches élevées doivent la couronner et la signaleront à grande distance [1].

1. M. Pearson a construit à Londres, Red lion square, une petite église dont le plan particulier a été imposé par un terrain très irrégulier. Son style correct, calme, presque austère, caractérise les grandes qualités de M. Pearson aujourd'hui chargé des restaurations de Westminster Hall. La vue S.-E. de l'église Saint-Augustin à Kilburn, par le même architecte, marque bien les dispositions extérieures mouvementées et pittoresques toujours cherchées par les architectes anglais.

Les églises de M. G. F. Bodley, A. R. A., sont également remarquables comme construction et décor. Particulièrement celle de



NEW ZEALAND CHAMBERS, A LONDRES.

(M. R. Norman Shaw, R. A., architecte.)

Saint-Jean-Baptiste à Liverpool, en style « Middle pointed », se recommande par la correction des formes et par des peintures intérieures d'un bel effet. Signalons aussi, de M. Bodley, le riche beffroi

du Christ Church College, à Oxford. Cette construction hardie fait très bon effet dans l'angle de la vaste cour de ce célèbre Collège. M. Arthur William Blomfield, fils d'un ancien évêque de Londres et élève de Hardwick, n'est pas moins apprécié pour ses constructions religieuses. Le « Private chapel Tyntesfield » près de Bristol et l'église de la Sainte-Trinité (Privett Hants) couverte par une curieuse charpente, sont de bons spécimens de ce talent distingué. Notons aussi les travaux de M. Blomfield à Oxford, sa grande église de Saint-Saviours à Londres, et la restauration continuée par lui de la cathédrale de Chester dont il orne en ce moment les murs intérieurs de mosaïques de marbre d'un noble caractère [1].

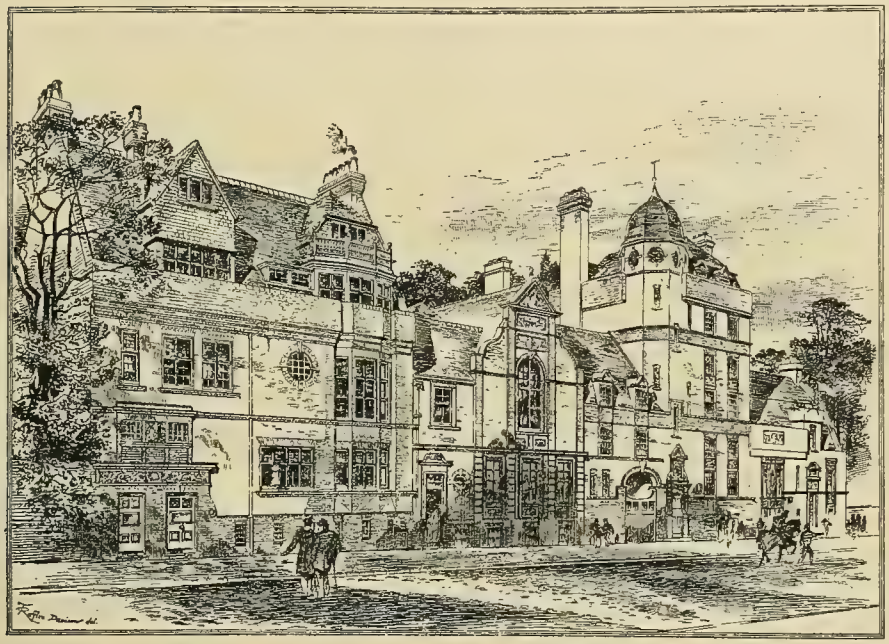
Les petites églises et les maisons de campagne de MM. Paley et Austin sont pittoresques. Elles nous rappellent ces nombreuses églises habilement composées, logiquement construites, que l'on trouve partout en Angleterre, même dans les pays les plus pauvres et les plus isolés. Toujours admirablement tenues, petites églises ou modestes chapelles, ces constructions se recommandent par des combinaisons habiles qui mettent heureusement en œuvre les matériaux du pays et témoignent de l'intelligence et du savoir des ouvriers locaux.

Le gothique de M. Seddon subit quelquefois des influences lombardes, vénitiennes et même aussi byzantines. Nous avons trouvé de grandes qualités dans son Université à Aberystwith (Galles du Sud) qui a été dernièrement très endommagée par le feu. Le gothique plus récent de M. Sedding est un peu étrange. M. Godwin est depuis longtemps un artiste réputé justement et qui, véritablement doué, aurait pu occuper une place considérable dans l'art de son pays. Nous citions plus haut son hôtel de ville de Northampton. Il a fait aussi certaines petites églises d'un goût très particulier. Parmi ses travaux d'architecture moyen âge, nommons le château de Dromore près de Limerick. Il est d'un aspect puissant et sévère; mais aussi, ces sortes de forteresses, encore à la mode il y a peu de temps, ne sont-elles pas un peu sombres et tristes à habiter? M. Collcutt a fait des habitations agréables et bien modernes dans tous les styles. Les lecteurs de la *Gazette* se souviennent de cette gracieuse petite façade qu'il éleva dans la rue des Nations à l'Exposition de 1878 et qui fut reproduite ici-même. Parmi les constructions style gothique de

1. Nous apprécions beaucoup aussi la décoration peinte du plafond en bois à compartiments de la chapelle du Trinity College à Cambridge. Ces peintures symboliques et mystiques ont été exécutées par MM. Heaton, Butler et Bayne sous la direction de M. Blomfield. Les vitraux sont également remarquables.

M. Collcutt, nous avons présenté à nos lecteurs celle de Saint-Bride Street à Londres. Depuis longtemps elle nous avait frappé par son parti bien franc en harmonie avec une façade étroite.

Nous pourrions encore parler des travaux de S. S. Teulon (église à Hampstead) et de Hadfield à Sheffield ; de ceux de MM. Dunn et Hansom, (Church of our Lady of the Assumption and the English Martyrs, à Cambridge ; de ceux de M. Belcher et de ceux de M. Jackson à Oxford et



MAISONS D'ARTISTES, A CHELSEA.

(MM. E. W. Godwin, F. S. A. et R. W. Edis, F. S. A , architectes.)

à Brighton. Mais nous sommes obligé de nous presser et de ne parler encore que brièvement des œuvres de M. Oldham, de M. Worthington et de M. Redmayne, qui ont beaucoup construit à Manchester et aux environs. M. Worthington est l'habile architecte des « Police courts » et du monument (toujours un dais magnifique) élevé au Prince Consort en face du « Town Hall » de Manchester.

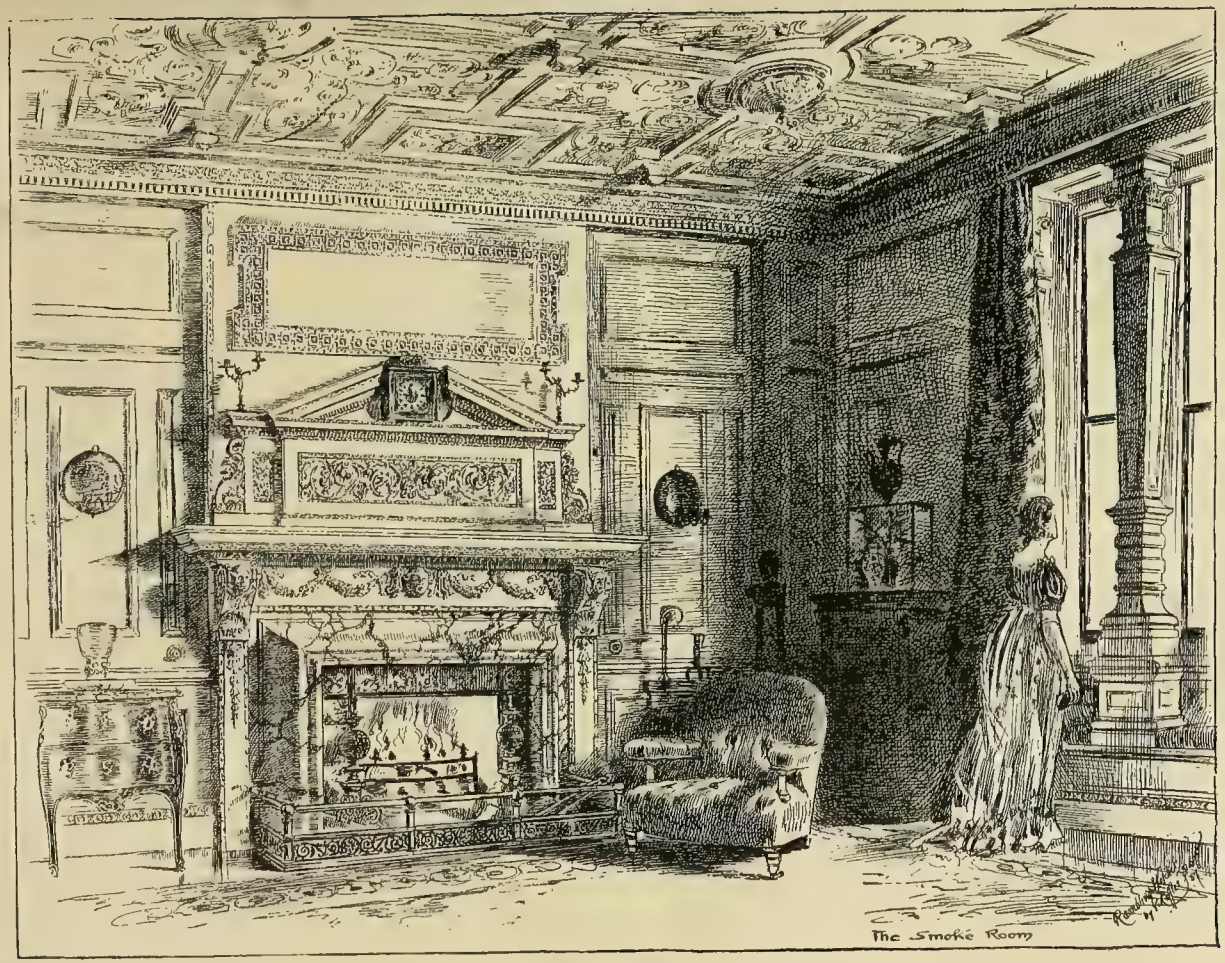
Le « Town Hall » ou l'hôtel de ville de Manchester est l'œuvre de M. Alfred Waterhouse, qui occupe aujourd'hui en Angleterre une situation considérable. Manchester doit à cet artiste ses deux monuments modernes les plus importants : le « Town Hall » et les « Assize Courts ». A peine âgé de trente ans, M. Waterhouse obtint, à la suite

d'un brillant concours, la construction de ces cours d'assises qui ont fait de bonne heure sa réputation. C'est un bel édifice, de façade régulière en gothique « pointed » francisé, dominé comme d'usage en Angleterre par une haute tour carrée quelque peu lombarde. Les dispositions intérieures sont considérées comme excellentes. Mais quoique cette œuvre passe pour une des meilleures de M. Waterhouse, on y sent encore la marque d'un talent jeune, à la fois ardent et incertain.

Le style personnel de M. Waterhouse s'affirme dans le Town Hall commencé en 1869, dix ans après les Assize Courts. Ce vaste édifice est construit sur un terrain en forme de trapèze irrégulier, d'une surface de 9,500 mètres environ. M. Waterhouse a tiré bon parti de ce terrain isolé en établissant les différents services publics sur les voies secondaires et en réservant la façade principale pour les appartements de réception. Ceux-ci sont en relation directe avec une vaste salle ou « public hall » élevée au centre de l'édifice. Cette belle salle est couverte par une voûte en bois à caissons enrichis des armoiries peintes des grandes capitales de l'Europe. Au fond se dresse sur une estrade un orgue puissant, préparé pour ces solennelles auditions de musique chorale ou religieuse qui caractérisent le goût musical de la moderne Angleterre. Des galeries voûtées d'un agréable effet perspectif relient les diverses parties de l'édifice desservi aux angles intérieurs du trapèze par des escaliers tournants. Leurs limons de pierre sont supportés par une suite de fines colonnettes dont la spirale ajourée fait un charmant effet, vue du vestibule qui précède la grande salle.

Le gothique XIII^e^ siècle de cet imposant hôtel de ville peut paraître à quelques-uns un peu massif et sévère. Mais nous trouvons quand même qu'il convient bien à cette ville industrielle de Manchester entourée d'usines. Cette architecture compacte semble faite pour résister aux actions délétères d'une atmosphère chargée de gaz et de fumées. D'ailleurs, M. Waterhouse a suffisamment mouvementé, en plan et en élévation, ses façades chargées de pinacles, de lucarnes, de tourelles, etc., pour que l'ensemble apparaisse bien décoratif. Le Town Hall surprend agréablement au milieu de cette grande cité qui semble peu faite pour éveiller des idées artistiques. Ajoutons que deux hautes tours, la principale chargée d'horloges et de cloches, complètent le grand aspect de ce monument qui nous paraît une des expressions les plus complètes du gothique moderne en Angleterre.

Dans ce style et parmi les œuvres de M. Waterhouse, nous pour-



SMOKE ROOM DANS UN HOTEL A LONDRES.

(M. G. Aitchison, A. R. A., architecte — Dessin de l'artiste.)

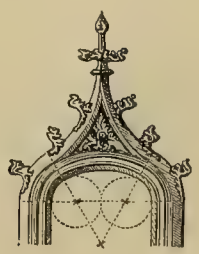
rions encore citer l'église Sainte-Élisabeth à Reddish, près de Manchester; puis à Liverpool, sa ville natale, le « Turner Memorial », d'un arrangement pittoresque; puis encore ses travaux à Oxford et à Cambridge où il a fait le Pembroke College et les parties neuves du Caius College, un peu dans le caractère de la Renaissance française [1]. Mais M. Waterhouse subissant, comme tant d'autres, les entraînements du moment, et malgré son récent Musée d'Histoire naturelle à Londres, dont nous parlerons plus tard, semble avoir abandonné, depuis quelque temps déjà, les austérités du gothique « pointed » pour l'architecture plus aimable qui dans son « Technical College » semble se rapprocher du nouveau style à la mode le « Queen Anne ».

Pour expliquer les origines de ce nouveau style, nous allons revenir quelque peu en arrière afin de rattacher le « Queen Anne » aux traditions classiques dont il est en quelque sorte la continuation. Nous parlerons en même temps de cette récente période d'architecture néo-italienne, dont un artiste hors ligne et trop peu connu, Alfred Stevens, fut pour beaucoup l'inspirateur inconscient. Luttant d'influence avec le style gothique, cette nouvelle forme du classique a certainement contribué à l'abandon des idées gothiques en Angleterre.

PAUL SÉDILLE.

(La suite prochainement.)

1. Notons, à quelques pas de là, la Master's Court du Trinity College, par A. Salvin, d'un style très sobre et très étudié, et une École en style Tudor élégant, par M. Basil Champneys.



Salon de 1886 — Heliogr[ie] [illegible]

LE CONNETABLE ANNE DE MONTMORENCY STATUE EN MARBRE

(Dessin de l'Artiste)

Gazette des Beaux Arts — Imp A[ve] [illegible]

ANDREA MANTEGNA

(CINQUIÈME ARTICLE [1].)

QUAND, au retour de son voyage à Rome, Mantegna rentra dans son atelier de Mantoue, il avait près de soixante ans; mais, pour de pareils inventeurs, la vie n'est qu'une succession de jeunesses, différentes parce qu'elles sont marquées par plus de science, mais semblables en ce sens que l'énergie morale et l'enthousiasme restent toujours aussi vivaces. Le sentiment du beau geste, le goût de la draperie à l'antique, la ferme volonté d'écrire la forme avec un instrument d'airain se retrouvent dans certains dessins achevés par le maître peu de temps après son retour à Mantoue. Le plus célèbre de ces dessins est celui que Vasari a possédé, la *Judith* conservée aujourd'hui au Musée des Offices. On considère comme autographe la signature en lettres majuscules qui y figure et la date qui fixe au mois de février 1491 l'exécution de ce chef-d'œuvre. Judith y est représentée debout, en compagnie d'une esclave mauresque, et mettant dans un sac la tête d'Holopherne. Vasari nous apprend que cette *Judith* qui, pour lui, est moins un dessin qu'une *opera colorita*, est faite en clair obscur d'après un procédé passé de mode et qui consiste à utiliser les blancs du papier pour obtenir les accents de la lumière. C'est un des plus beaux dessins de la collection florentine.

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 5, 177 et 480; t. XXXIV, p. 5.

Mais, à ce point de vue, le Louvre ne peut pas se plaindre. Il a aussi une *Judith* de Mantegna, celle qui lui a été donnée en 1864 par M. Gatteaux et qui, plusieurs fois reproduite, n'est guère moins célèbre que celle des Offices. Il est difficile d'entrer au Musée national sans aller faire sa cour à cette sublime coupeuse de têtes; elle est farouche, mais avec tant de grâce! La composition, sévère quant au sentiment et quant au style, comporte une certaine part d'arabesque et de fantaisie décorative. Un glaive dans la main droite, Judith place le chef du décapité dans un sac que sa servante, penchée devant elle, tient entr'ouvert. Cette servante est une Nubienne au visage camard et ce type a été choisi par l'artiste pour mettre en valeur, par un effet de contraste, l'auguste beauté de sa maîtresse. Celle-ci s'est parée pour le meurtre : elle est habillée comme une statue antique; ses cheveux frisés, retombant en boucles sur le front, sont retenus par un bandeau qui se prolonge en écharpe et décrit derrière elle une courbe capricieuse. Les visages, les attitudes, les draperies, tout est admirable dans ce groupe aux lignes savamment rythmées. Ainsi qu'on l'a dit autrefois, « une sorte de grâce austère, un accent d'autant plus tragique qu'il est tempéré par le charme, les mâles fiertés de l'antique adoucies par les tendresses modernes, voilà ce qui fait de la *Judith* de Mantegna un chef-d'œuvre immortel ».

Vis-à-vis la *Judith*, dessin à la plume lavé de bistre et rehaussé çà et là de notes verdâtres, l'administration du Louvre a placé une véritable peinture, exécutée d'après une méthode qui fut chère à Mantegna pendant les dernières années de sa vie. La composition, qui raconte comment Salomon rendait la justice, n'est pas moins intéressante que l'exécution matérielle. Le roi, solide et fier comme une statue, est assis sur son trône autour duquel sont des soldats armés de lances et de boucliers. Devant lui se groupent les deux mères et le bourreau tenant l'enfant contesté et prêt à partager le différend. Une des femmes arrête son bras, et, la bouche ouverte, elle jette le cri douloureux que Mantegna nous a déjà fait entendre. Cette scène, où le charme serait vainement cherché, est empreinte d'une saveur très romaine. Les têtes des soldats, leur coiffure, leurs armes, leurs accoutrements, ces espèces de pantalons serrés à la cheville, tout parle d'une récente étude des bas-reliefs de la colonne Trajane. Ici, Mantegna est encore plus latin que dans les fresques des *Eremitani*. On n'ose pas, en si délicate matière, se livrer à des chronologies arbitraires, mais le *Jugement de Salomon* pourrait avoir été fait au retour du voyage à Rome.

Et lorsqu'on prend ses yeux du dimanche, on s'aperçoit très bien que ce prétendu dessin est une peinture sur une toile très fine, une grisaille dont le fond, qui représente une muraille recouverte de marbre, est doucement colorié de teintes rougeâtres. Le procédé

FRAGMENT DES « TRIOMPHES DE JULES CÉSAR ».

(Fac-similé d'une estampe d'Andrea Mantegna.)

paraît être celui de la détrempe qui frotte la toile sans la couvrir et qui s'accuse par son aspect mat et d'un gris un peu poussiéreux. Cette méthode, où les tons se décolorent, où le spectacle se revêt d'une austérité qui laisse le premier rôle aux beautés du style, va devenir, sauf quelques glorieuses exceptions, la caractéristique de la dernière manière d'Andrea.

C'est sous cette impression de sévérité voulue que Mantegna, reprenant à son retour de Rome l'œuvre interrompue pendant deux ans, acheva la série des *Triomphes de Jules César*. Il a dû terminer en 1491 ce gigantesque travail, *la miglior cosa che lavorasse mai*, dit Vasari. Il en est question d'une manière assez étrange dans une lettre que Bernardino Ghisulfo écrit le 16 juillet de cette année à François de Gonzague. Il semble résulter de cette lettre que les *trionfi*, qui furent placés au palais de Saint-Sébastien, étaient des modèles destinés à être reproduits ailleurs. Ghisulfo fait savoir au marquis que les peintres Tondo et Francesco ont commencé à la loggia du palais de Marmirolo la peinture des *Triomphes*. On doit supposer que les types originaux étaient dès lors fort avancés : ils durent être achevés vers la fin de 1491, car on possède un acte du 4 février 1492 par lequel François de Gonzague octroie à Mantegna deux cents *biolche* d'un terrain exempt de toute taxe, pour le rémunérer d'un double travail, les peintures d'une chambre du château et les *trionfi* du palais de Saint-Sébastien. Enregistrons cette nouvelle donation. La biographie de Mantegna est celle d'un homme qui, sans voir sa fortune s'accroître, devient de plus en plus propriétaire.

L'histoire de ces *Triomphes* est aujourd'hui bien connue. Au temps des Gonzague ils n'étaient pas seulement la parure d'une muraille où ils remplissaient l'office d'une tapisserie aux tons calmés : dans les fêtes scéniques, si chères à la petite cour littéraire, ils devenaient l'élément principal du décor. Au commencement du XVII^e^ siècle, ils ornaient le palais de Mantoue et Rubens les y a vus et copiés en partie : dès 1628, avant le sac de la ville, ils furent cédés à Charles I^er^ [1] ; compris dans les dépouilles du roi décapité, et vendus de nouveau, par l'ordre du Parlement, ils passèrent plus tard aux mains de Charles II qui les fit placer à Hampton-Court. Ils y sont encore. Je n'ai pas besoin de dire que ces aventures leur ont causé quelques fatigues : les restaurateurs se sont d'ailleurs plus d'une fois emparés des œuvres de Mantegna et y ont laissé la trace de leur passage. Horace Walpole semble assez aventureux lorsqu'il déclare que, chargé de réparer les *Triomphes*, Louis Laguerre eut le bon esprit de s'inspirer du style du grand maître : il était bien difficile à un décorateur sorti de l'école de Lebrun de s'assimiler le goût du XV^e^ siècle et de ne point corriger un peu le farouche Mantegna. La grande œuvre qui, au sentiment du marquis de Mantoue, devait assurer à jamais la

1. Les pièces relatives à cette acquisition ont été publiées par Noël Sainsbury, *Papers relating to Rubens*, 1859, p. 320.

gloire de son peintre ne nous est donc pas parvenue sans avoir subi quelques injures.

Lorsque, dans une promenade à Hampton-Court, on se trouve pour la première fois en présence de ces peintures où la couleur ne se permet aucun sourire, on est tout d'abord un peu dépaysé. L'aspect général est bien sérieux pour ceux qui viennent de s'entretenir avec Van Dyck ou avec les décadents dont les mythologies tapissent les plafonds et les escaliers du château. Il faut se recueillir, il faut oublier les gens d'esprit et les faiseurs. L'ensemble comporte neuf toiles peintes à la détrempe avec des couleurs mates et grises où le ton s'efface et se rabat de façon à laisser la parole aux beautés de la forme, à l'eurythmie des mouvements, aux combinaisons des groupes équilibrés, à la curiosité archaïque des costumes et des armures. C'est bien plus qu'une entrée de Jules César après la campagne des Gaules. Mantegna nous montre dans une synthèse élargie la procession victorieuse qui promène par la ville les prisonniers des dernières guerres, les animaux ramenés des régions barbares, les chars enguirlandés où s'entassent les trésors pris à l'ennemi, les rudes soldats des armées impériales, les hautes piques arborant des trophées, l'interminable encombrement des musiciens soufflant dans leurs trompes, et les éphèbes attisant la flamme des candélabres, et les femmes jetant des fleurs. A la fin du cortège apparaît le triomphateur, une palme à la main, et accompagné de la Victoire qui le couronne. Le spectacle est grand par la solennité de l'allure et par la multiplicité du détail ; la cohue est ordonnée et la plus mâle sagesse s'allie à l'imagination la plus inépuisable. Le bas-relief à forte saillie qui entoure sa spirale autour de la colonne de Trajan est assurément pour quelque chose dans l'invention de ce défilé prodigieux ; mais Mantegna est encore plus riche et plus varié que ses ancêtres, il ne se répète pas, il multiplie et renouvelle sans cesse le décor, dont l'art antique a fourni la donnée première et que son génie modernise avec une hautaine indépendance. Plus fécond que jamais et plus que jamais maître de sa pensée et de sa main, il a réuni dans les *Triomphes* une provision de motifs, d'attitudes et de costumes dont ses successeurs ont vécu pendant bien longtemps et dont plusieurs générations n'ont pu parvenir à épuiser l'éternelle richesse.

Au lendemain de cette grande œuvre, Mantegna, de plus en plus attaché à la famille des Gonzague, devient définitivement, et sans esprit de retour, un citoyen de Mantoue. Lorsqu'il était venu s'y fixer, il avait conservé la pensée secrète de revenir, tôt ou tard, dans

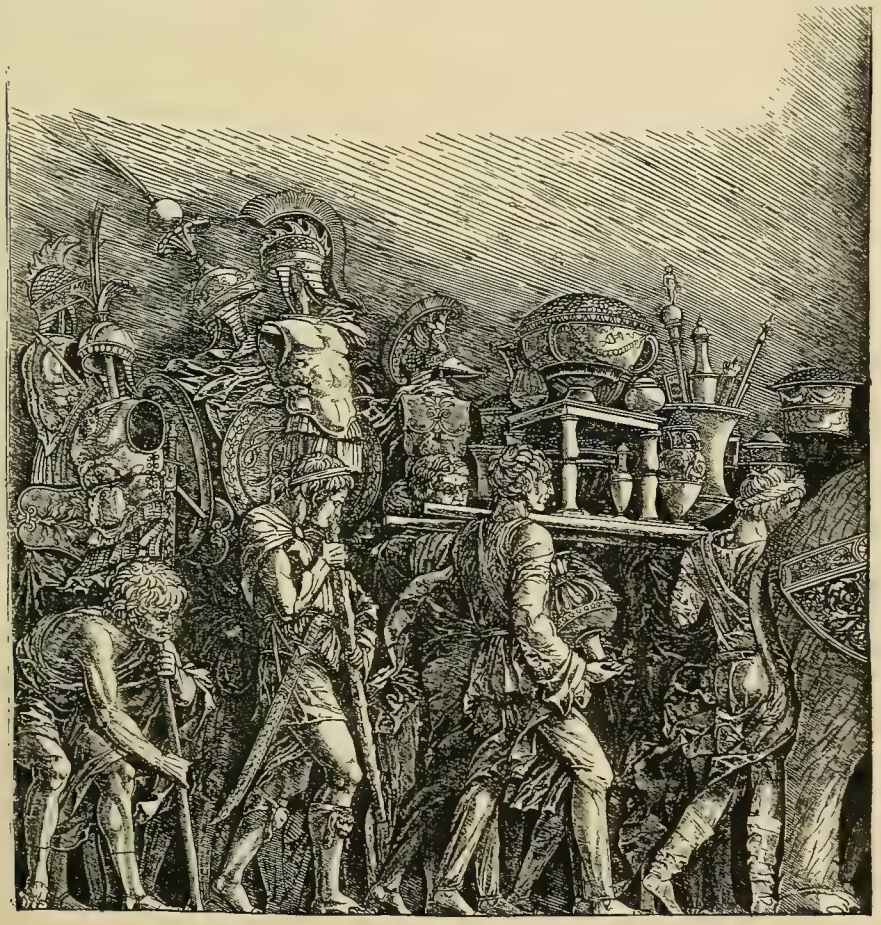
sa ville natale : il renonce à cette chimérique visée, il vend la maison qu'il possédait à Padoue (1492) [1], et, résolu à ne plus courir le monde, il s'occupe avec le zèle le plus ardent à meubler, à enrichir la résidence que les libéralités de ses maîtres lui ont permis de faire construire dans le quartier de Saint-Sébastien. A ce moment, Mantegna semble avoir cessé d'être aux prises avec les difficultés d'argent qui l'ont si longtemps inquiété : il voit approcher la vieillesse, mais il est encore plein de zèle. C'est peut-être pendant cette période, où n'apparaît aucune grande œuvre peinte, qu'il a dû s'occuper de gravure : on ne peut guère dater que de cette époque les planches qu'il a faites d'après ses *Triomphes* et qui, on le sait, sont moins des traductions serviles que des inventions nouvelles, de libres manifestations ou des variantes d'une même pensée.

Et cependant, si attentif qu'il soit à dessiner sur le cuivre les belles imaginations qui traversent son grand esprit, Andrea demeure le propriétaire assidu que nous avons connu, le gardien sévère de sa maison et des curiosités qu'il y a réunies. Chose étrange ! en 1494, il y avait déjà des malandrins à Mantoue ! Le 3 septembre, Mantegna, fort ému, écrit à François de Gonzague pour lui raconter ses malheurs. Depuis qu'il a commencé à construire sa maison de Saint-Sébastien, il n'a cessé d'être volé : ne connaissant pas l'auteur de ces méchantes entreprises, il a dû se taire, mais aidé par son fils Lodovico, il vient de saisir en flagrant délit ce larron subtil et redoutable, car il était armé d'*una gran pistolese*, et il le dénonce, comme si le marquis de Mantoue était un simple lieutenant de police. La lettre, effarée et plaintive, est des plus curieuses [2]. Dans les choses de la vie commune, le grand Mantegna conserva toujours la naïveté d'un enfant.

Pendant qu'Andrea montait la garde au seuil de sa maison menacée par des bandits sans scrupules, des événements se préparaient qui devaient, durant plusieurs années, mêler l'histoire de France à l'histoire d'Italie et faire jouer à François de Gonzague un rôle suspect, mais important. Charles VIII avait commencé son expédition et déjà il était en marche. Le 9 septembre 1494, le roi est à Asti : on l'a vu, on connaît son portrait, on sait combien il est mal construit, et c'est précisément par une lettre d'un fils de Mantegna, le jeune Francesco, que le marquis de Mantoue apprit (12 octobre) combien la nature avait été ingrate envers ce pauvre roi de France, affligé, dit Francesco, d'un *naso grande aquilino e diforme*. Mais de

1. Julia Cartwright. *Mantegna*, p. 43.
2. Carlo d'Arco. *Arti e artifici di Mantova;* t. II, p. 31.

cette histoire du voyage de Charles VIII en Italie, je ne dois prendre que ce qui se rapporte à François de Gonzague et à Mantegna. En ces dernières années du xv^e^ siècle, le marquis de Mantoue eut vis-à-vis de la France des attitudes contradictoires. Au début de la campagne, il est hostile. En 1495, il était généralissime des Vénitiens, et c'est



FRAGMENT DES « TRIOMPHES DE JULES CÉSAR ».

(Fac-similé d'une estampe d'Andrea Mantegna.)

lui qui, le 6 juillet, à Fornoue, sur les bords du Taro, disputa le passage à notre petite troupe revenant de Naples. Le résultat de la bataille fut diversement interprété par les combattants. Les Vénitiens et leurs alliés, s'étant emparés du camp du roi et de ses riches bagages, crurent à un triomphe : ils avaient perdu plus de trois mille hommes, mais ils en parlaient peu. Venise alluma des feux de joie.

François de Gonzague, lui aussi, vit dans l'aventure une victoire italienne et il résolut de célébrer sa gloire par un monument durable. De là le tableau fameux demandé à Andrea pour la petite église de la Madonna della Vittoria ; de là une des merveilles du Louvre.

Dans cette peinture de 1495, le vieux Mantegna nous donne comme un résumé de son idéal, je veux dire qu'il mêle aux souvenirs de sa jeunesse et de sa propre tradition les fiertés définitives de sa manière et le parti pris d'une science consommée. L'œuvre a de plus un autre caractère : elle marque un retour très hardi vers la couleur, à laquelle le maître avait dans une certaine mesure imposé silence lorsqu'il revêtait de tons mats et sourds le long cortège de César triomphant. Dans la *Madonna della Vittoria*, dont la date est incontestable, car le tableau fut placé sur l'autel de la *chiesetta* le 6 juillet 1496, anniversaire de la bataille de Fornoue, les inspirations de l'art antique sont volontairement délaissées ; Mantegna est tout à fait moderne, et dans l'ordre des sujets religieux il résume, avec gravité, mais non sans caprice, la formule du xv^e^ siècle finissant.

Ce que j'appelle ici le caprice, c'est le décor. La Vierge, tenant sur l'un de ses genoux, l'enfant Jésus, debout, nu et robuste, est assise sur un trône qu'entoure et que surmonte un encadrement d'un luxe inimaginable. C'est comme un berceau de feuillages et de guirlandes enveloppant un arc plein cintre, auquel est suspendu un rameau de corail attaché à la voûte ainsi qu'une lampe au plafond d'un temple : des oiseaux, des fruits éclatants se mêlent aux verdures des feuillages dont l'entrelacement largement ajouré laisse voir par des ouvertures symétriques les beaux bleus d'un ciel italien. C'est sous cette arcade végétale et fleurie qu'est placé le siège où trône la Vierge : un bas-relief, peint en grisaille et représentant Adam et Ève debout près de l'arbre défendu, décore le soubassement du petit édicule. La Vierge se penche, elle étend une main protectrice sur le front du donateur agenouillé à ses pieds. Ce donateur, c'est François de Gonzague, tête nue, mais cuirassé et éperonné comme il convient à celui qui, l'autre jour encore, commandait les troupes vénitiennes. S'il remercie la Madone, c'est bien moins de lui avoir accordé une victoire chimérique et contestée, que de lui avoir sauvé la vie, car, il fut serré de près à Fornoue et, — si Michelet a su compter les morts, — il vit tomber autour de lui cinq ou six de ses parents. De pareils services valent bien une action de grâces et un tableau.

Derrière le marquis sont placés deux saints debout et superbes : l'un est l'archange saint Michel, appuyant la main sur une formidable

épée et vêtu d'un costume à la fois militaire et féminin; l'autre, qui ne nous fait voir que sa tête auréolée, est saint André, l'un des protecteurs de Mantoue : à droite, formant pendant au donateur agenouillé, se groupent sainte Élisabeth, qui a bien le droit de figurer dans le tableau, puisque c'est la patronne d'Isabelle d'Este; un petit saint Jean-Baptiste nu et debout sur le soubassement du trône; et, au second plan, saint Georges, fier soldat à la lance brisée, placé à côté de saint Longin, qui, avec saint André, présidait aux destinées des Mantouans, et qui, comme on le sait par l'histoire, a quelquefois laissé s'endormir sa vigilance.

Ainsi conçue dans un parti pris qui n'est pas absolument symétrique, car il y a plus de figures d'un côté que de l'autre, — et on voit bien ici que l'ancienne formule éclate sous l'effort moderne, — la *Madonna della Vittoria* apparaît à la fois austère et somptueuse. Les colorations y sont nettes et vives. Mantegna se souvient du retable de San-Zeno : il introduit des fruits rouges ou vermeils dans ses guirlandes vertes; il donne aux carnations, ou du moins au visage du marquis de Mantoue, des chaleurs brunes à la vénitienne. Les percées que découpent les feuillages s'ouvrent sur un azur intense. Quant aux têtes des personnages, si celle de la Vierge est jeune et tendre, toutes les autres sont marquées d'un caractère accentué, presque violent. La physionomie de sainte Élisabeth, les figures placées debout auprès du trône, montrent le style mantégnesque dans sa sévérité absolue. On a là le pur idéal du maître, agrandissant la nature et la faisant plus rigide qu'elle ne l'est d'ordinaire. Une seule tête est un portrait : c'est celle de François de Gonzague. Le marquis a été peint très vite, sans insistance dans le détail; comparé au *Scarampi* de Berlin, où la forme vivante semble ciselée dans le métal par un outil patient et volontaire, ce profil de soldat accuse un travail rapide et presque improvisé : il dit l'essentiel cependant et l'image reste très ressemblante; en outre la figure du donateur se noie dans le tableau en vue d'un effet décoratif d'une puissante unité. La couleur n'est pourtant pas parfaite : çà et là des accents trop vifs, des jaunes dont l'autonomie est trop franchement avouée, des rouges dont les Bellini auraient réprimé les audaces indiscrètes. Mantegna, il faut le répéter, est un coloriste hasardeux; mais la fermeté de l'écriture, soit qu'elle se précise par le contour ou par le ton local, est véritablement incomparable. Certes nos amis de Mantoue ont le droit de regretter ce chef-d'œuvre. Serait-ce leur offrir une consolation dérisoire que de leur dire que, de toutes les peintures

du maître, c'est peut-être celle qui a le mieux appris aux visiteurs du Louvre qu'aimer Mantegna, ce n'est faire que la moitié de son devoir?

Au moment où il achevait la *Madonna della Vittoria*, l'artiste, plus que sexagénaire, mais infatigable, travaillait à une grande œuvre. Vérone s'était souvenue du peintre illustre à qui elle devait le retable de San-Zeno, et qui, avant son établissement définitif à Mantoue, l'avait tant de fois visitée. Les religieux de Santa-Maria degli Organi avaient demandé à Mantegna une Vierge glorieuse entourée d'anges et de saints. Les comptes du couvent nous parlent dès le mois d'octobre 1496 de cette peinture, déjà en cours d'exécution. Ces registres mentionnent l'achat d'outremer pour Mantegna et tiennent note des présents qu'on adresse à l'artiste pour surexciter son zèle. Le 22 décembre, les bons moines envoient à leur peintre des olives et des *composte :* d'autres douceurs furent expédiées au vieux maître. Il résulte de ces textes, résumés dans la nouvelle édition de Vasari, que Mantegna exécutait à Mantoue la peinture destinée à Santa-Maria degli Organi. Quel jour il l'acheva, nous le savons, car il l'a scrupuleusement décorée d'une inscription qui dit tout : A. Mantinia P. An. Gracie 1497, 15 Augusti.

Cette œuvre importante n'est pas perdue. On peut l'admirer à Milan au milieu des raretés de la casa Trivulzi. Lors de l'Exposition rétrospective que les Milanais organisèrent en 1872, le marquis Gian Giacomo Trivulzio l'avait envoyée au palais Brera, et c'est ainsi que nous avons vu cette page austère, exécutée à la détrempe dans une coloration silencieuse et comme enveloppée d'un léger voile de poussière grise. La Madone est sur les nuages, tenant l'enfant et entourée de chérubins : dans la partie inférieure de la composition se groupent saint Jean-Baptiste, saint Grégoire, saint Benoît et saint Jérôme; tout en bas sont trois têtes d'anges *musicanti*, l'un d'entre eux ayant en mains la banderole où se lit l'inscription que nous avons dite. Les tons éteints dont se revêt ce tableau ne doivent point en défendre les approches : il faut l'étudier et s'habituer à cette sévère allure bien différente de celle de la *Madone de la Victoire*. Ici Mantegna n'a cherché le luxe que dans la disposition sculpturale des groupes, la fierté du dessin, le caractère des têtes. Point de sourire; mais l'impression est austère, grandiose, presque monumentale.

Sur la situation que Mantegna occupait alors à Mantoue, on a quelques documents curieux. Son fils Lodovico, en faveur duquel, lors de son séjour à Rome, il avait sollicité un bénéfice, ne lui causait plus d'inquiétude : François de Gonzague l'avait attaché à sa

MADONE DE LA VICTOIRE, TABLEAU DE MANTEGNA, AU LOUVRE.

(D'après une gravure de Novelli.)

maison. Nous voyons dans un acte du 12 juillet 1498 qu'il était *camerarius* du marquis et qu'il recevait, à titre de don, un terrain voisin de celui que possédait son père, près de Saint-Sébastien. Andrea restait, d'ailleurs, l'homme écouté sur toutes les questions d'art. Lorsque François de Gonzague était absent, soit pour son plaisir, soit dans un intérêt politique — car, hostile à Charles VIII, il s'était rapproché de Louis XII, — Isabelle d'Este le remplaçait avec une parfaite intelligence. Elle eut plus d'une occasion de voir Mantegna et de prendre son avis.

La marquise possédait des antiques, elle aimait la poésie, et elle avait conçu la pensée d'élever dans Mantoue un monument en l'honneur du glorieux fils de la cité, Virgile. Un des serviteurs de la maison, Jacopo d'Hatri, s'associait à ce désir. De là l'intéressante lettre qu'il adressait à Isabelle le 17 mars 1499 et qui, retrouvée par Baschet dans les archives de Mantoue, a été depuis lors invoquée tant de fois et reproduite. Jacopo d'Hatri, qui était alors à Naples, raconte qu'il s'est entretenu de la question avec Pontano et que, d'après leur commun sentiment, la statue de Virgile doit être en marbre et non en bronze, — il ne faut pas qu'on soit tenté d'en faire des cloches ou des bombardes, — qu'elle sera d'autant plus belle qu'elle sera plus simple, « le laurier couronnant la tête, drapée à l'antique, avec la toge nouée à l'épaule, ou avec l'habit sénatorial, ainsi que le saura bien retrouver messer Andrea Mantegna. » C'était là sans doute la noble effigie qu'Isabelle d'Este rêvait pour le poète. Elle fit appeler Andrea et celui-ci dessina alors de sa plume magistrale le modèle de la statue de Virgile, l'austère croquis dont les libéralités de M. His de la Salle ont enrichi le Louvre [1]. Les indications de Jacopo d'Hatri furent suivies, mais très librement. Dans le dessin de Mantegna, le poète est debout sur un piédestal; couronné de lauriers et vêtu à la romaine, il tient des deux mains son livre immortel. Deux génies, assis sur le socle enguirlandé de la statue, soutiennent un cartouche où se lit une inscription. Cette image de Virgile, inventée par Andrea, eût honoré Mantoue. Mais François de Gonzague, très en l'air à cette époque où il est constamment en affaire avec le roi de France, ne fit pas sculpter le monument et Isabelle dut renoncer à son projet. Nous verrons tout à l'heure qu'elle demanda d'autres inventions à Mantegna.

1. Ce dessin a été gravé dans la *Gazette des beaux-arts*, 1re période, t. XX, mai 1866.

Le maître se sentait vieillir. Peut-être devinait-il qu'il serait prochainement arrêté dans son œuvre : il voulait pourvoir à des intérêts qui lui étaient chers, ceux de ses enfants. Il maria sa fille unique, Taddea, avec un personnage, Antonio Viani, dont l'histoire n'a pas conservé le souvenir. Nous avons l'acte notarié, en date du 4 juillet 1499, par lequel le nouvel époux déclare avoir reçu la dot assignée à Taddea par son père. A vrai dire, c'est là tout ce que nous savons de Taddea et du mari que Mantegna lui avait donné. Dans les documents postérieurs, où il consigna ses dernières volontés, le maître nous parle de ses deux fils Lodovico et Francesco, il nous révèle l'existence d'un jeune garçon, Giovanni Andrea, dont la naissance fut peu régulière et qu'il paraît avoir chèrement aimé; mais il ne nous dit plus rien de Taddea. On regrette d'en savoir si peu sur son compte. Impossible de croire que la fille du grand Mantegna ait été un créature inutile et vulgaire.

Pendant les derniers mois de 1499 et les quatre premières années du XVI^e^ siècle, les documents gardent à propos de Mantegna un silence cruel. C'est là une lacune des plus regrettables, car le moment historique est singulièrement intéressant : c'est l'heure enchantée et féconde où quelque chose de l'âme italienne se mêle à l'âme française. Louis XII et François de Gonzague ont chassé ensemble à Pavie, le roi de France est entré à Milan, il a près de lui, lors de cette promenade, son peintre Jehan Perréal, et celui-ci est en relation avec le marquis de Mantoue, il lui écrit, il se proclame son « esclave », imitant ici Mantegna qui, lui aussi, se dit le *servulus* de Gonzague. Si Perréal avait fait quelques pas de plus en terre lombarde et suivi son patron, il serait arrivé à Mantoue, il aurait eu la joie de voir Andrea et ses grandes œuvres (novembre 1499).

Mais, je l'ai dit, au cours des années franco-italiennes qui marquent le début du siècle nouveau, pendant que François de Gonzague, est avec nous, et que Louis XII l'appelle « son cousin », les archives nous parlent à peine de Mantegna. Le marquis Campori a cependant trouvé une lettre de 1501 dans laquelle un gentilhomme de Ferrare raconte qu'il a eu l'honneur d'assister, au palais de Mantoue, à une représentation théâtrale et que la salle était décorée des *Triomphes de Pétrarque*, par Mantegna. C'est là un fait nouveau dans la vie du maître; mais, depuis que Baschet nous l'a révélé, aucun document n'est venu préciser l'existence de cette œuvre mystérieuse, ou, du moins, inconnue des biographes. Ce qui est certain, c'est qu'à ce moment Mantegna travaillait pour sa protectrice Isabelle d'Este, plus que

jamais éprise des choses de l'art quand elles s'inspiraient de l'antiquité renaissante.

Il y avait au palais de Mantoue une salle qu'on appelait la *Grotta*, calme retraite où la mythologie régnait en souveraine. C'est pour la décoration de cette chambre que Mantegna peignit le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices*, aujourd'hui au Louvre. Sur la date de ces peintures, nous ne savons qu'une chose, c'est qu'elles sont antérieures au 14 juin 1505. Ce jour-là en effet, Perugin, alors à Florence, adresse à la marquise de Mantoue, son tableau, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, et, dans la lettre qui accompagne cet envoi, il fait observer qu'il a peint son tableau *a tempera*, parce que, ajoute-t-il, *cosi ha fatto messer Andrea Mantegna, secondo mi è stato referito* [1]. Il est bien difficile de ne pas voir dans ces derniers mots une allusion aux peintures que Mantegna avait déjà faites pour la marquise. Quoi qu'il en soit, le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices* appartiennent à la dernière manière du maître; ici l'artiste travaille pour une femme; plus que partout ailleurs il a cherché le charme, et jamais il n'est allé plus loin dans la grâce.

Le plus curieux de ces tableaux, mais non le plus beau, est celui où dominent les intentions symboliques et où les principaux personnages sont accompagnés d'un nom comme dans les tapisseries du XV^e^ siècle. La Sagesse, représentée par Minerve, a déclaré la guerre aux Vices et les met en fuite. Sur le bord d'un bassin qu'entourent des lauriers et des orangers, la déesse, armée d'une lance et accompagnée de deux Vertus drapées à l'antique, poursuit avec une sérénité victorieuse, un groupe de monstres où se reconnaissent aisément la Paresse, l'Avarice, la Luxure, la Fraude et d'autres encore parmi lesquels Mantegna n'a point oublié l'Ignorance, son ennemie de tous les jours. Dans le ciel apparaissent trois belles représentations allégoriques, la Force, la Tempérance et la Justice. Andrea s'est plu à accentuer dans les formes le contraste qui était dans sa pensée. Minerve et les deux femmes qui la précèdent sont d'une beauté tranquille et forte; les Vices sont personnifiés par des figures grotesques et qu'on dirait caricaturales, si un tel mot paraissait de mise vis-à-vis d'un pareil maître. Dans ces difformités que Mantegna utilise pour souligner son intention morale, il faut voir les imaginations naïves d'un rêveur peu familier avec les monstres : elles ont une sorte de bonhomie. Quand la fantaisie de

1. Gaye. *Carteggio d'artisti*. II. p. 68.

LA DANSE DES MUSES.
(Fac-similé d'une estampe d'Andrea Mantegna.)

Mantegna le conduit sur les confins de la laideur, il est presque gêné ou du moins enfantin. Son génie ne respirait librement que lorsqu'il avait à exprimer des émotions douloureuses ou à glorifier les formes embellies.

Pour savoir combien il était à l'aise dans la grâce et quel fut son triomphe quand il chanta la beauté pure, il faut étudier l'autre tableau qu'il peignit pour Isabelle d'Este, le *Parnasse*. Mantegna nous introduit dans le monde enchanté de la féerie antique. Mars et Vénus sont debout sur le sommet d'un rocher qui se découpe en arcade et que couronne un bosquet d'orangers. Devant eux, dans la prairie, Apollon fait danser les Muses, figures d'une beauté immortelle dont toute l'Italie et Poussin lui-même essayeront plus tard d'imiter l'élégance souveraine. A droite, Mercure s'appuie sur le cheval ailé ; au second plan, Vulcain apparaît au seuil de son officine de forgeron. A l'horizon, de hautes montagnes. Tout ce que le vieux maître savait de l'antiquité, il l'a dit dans ce tableau, mais sans archaïsme et sans rudesse comme il l'aurait fait au temps de ses débuts ; toutes les scories ont disparu, il ne reste plus que le rythme des lignes, le miel de la poésie antique et sa fleur. Certaines figures, le Mars, par exemple, et les Muses, sont d'une beauté incomparable. Et ces merveilles entrent dans l'art italien avant 1505, alors que Raphaël a vingt ans, au moment où le XVI^e^ siècle apprend à lire au livre des élégances suprêmes. Mantegna lui-même s'est modifié et adouci ; il a toujours marché vers l'avenir ; depuis l'heure du début jusqu'à la fin, il n'a cessé d'être un précurseur.

Pendant que ces belles visions poétiques hantaient sa pensée, que faisait-il ? Il songeait aux possibilités d'une mort prochaine, il préparait le grand départ. Le 1^er^ mars 1504, *corpore languens*, mais *sanus mente, sensu et intellectu*, il dictait son premier testament, car cette pièce fut plus tard modifiée. C'est par cet acte que nous apprenons que Nicolosia, la femme du peintre, est déjà morte, que Mantegna a trouvé le veuvage sévère, qu'il a cherché l'oubli dans une liaison nouvelle, et il faut en effet considérer comme un enfant né en dehors des formes consacrées, ce Joannes Andreas qui n'est pas encore parvenu à l'âge adulte et dont ses frères Lodovico et Francesco doivent prendre soin. Il y a en sa faveur un véritable fidéicommis. Les détails relatifs à l'héritage proprement dit ne sont pas d'un intérêt capital : la situation du testateur n'est point celle d'un homme empêché ; l'acte fait mention de plusieurs immeubles, dont la valeur, il est vrai, n'était peut-être pas considérable. Mantegna demande en outre à être enterré à l'église Sant' Andrea et il laisse cinquante ducats pour la

décoration d'une chapelle qui, dans un délai d'un an, après sa mort, doit être ornée de peintures.

Cette chapelle de Sant'Andrea, où il fut en effet inhumé, et où nous avons admiré le terrible bronze de Sperandio, était alors la grande préoccupation de Mantegna. Dans son testament, il en parle presque comme si elle lui appartenait déjà : il faut croire que des pourparlers avaient été échangés avec Sigismond de Gonzague, protonotaire apostolique, et avec les chanoines de l'église. L'affaire devait être régularisée. Elle le fut d'autant plus aisément que, par une disposition expresse de son testament, Mantegna léguait au chapitre de Sant'Andrea une somme de cent ducats, à laquelle s'ajoutaient d'autres libéralités accessoires. Réunis le 11 août avec toute la solennité requise, les chanoines concédèrent à Mantegna et à ses héritiers, non seulement la chapelle qu'il ambitionnait, mais aussi une parcelle de terrain contiguë dont le peintre désirait devenir propriétaire, d'abord pour se prémunir contre la fantaisie d'un voisin qui, en construisant, aurait diminué le jour de la chapelle, et ensuite parce qu'il se proposait d'établir sur le terrain cédé une cellule où il lui serait possible de faire du feu, et même un petit jardinet, où il comptait venir prendre quelque repos. L'affaire fut ainsi conclue, à la grande satisfaction des contractants. L'artiste ne pouvait prévoir qu'elle causerait quelques ennuis à ceux qui bientôt devaient liquider sa succession.

Bien que Mantegna eût alors soixante-treize ans, et qu'il sentît l'heure incertaine, il osait prendre des engagements. Passe encore de bâtir, dit la fable, mais promettre, à cet âge, de peindre un énorme *Triomphe de Scipion*, c'était peut-être une imprudence. Cette imprudence, Mantegna la commit en 1504 au bénéfice du Vénitien Francesco Cornaro qui, s'étant fait faire un arbre généalogique selon ses rêves, prétendait descendre de Cornélius Scipion. Nous avons des nouvelles de ce grand travail dans une lettre que Pietro Bembo écrit le 1^er^ janvier 1505 à la marquise de Mantoue. On y apprend que le capricieux Mantegna avait promis à Cornaro un *Triomphe* de son ancêtre, que le prix était fixé à 150 ducats, qu'un acompte avait déjà été payé et que l'artiste, se fondant sur l'importance de l'œuvre, refusait absolument de la terminer aux conditions du contrat. Bembo supplie Isabelle d'Este d'agir auprès du maître fantasque et d'obtenir qu'il tienne sa parole. On ne sait pas bien comment le débat a pris fin. Mantegna paraît avoir travaillé à cette composition pendant une partie de l'année 1505 : il ne put cependant l'achever avant sa mort. Après des aventures inutiles à raconter, l'œuvre commandée par Francesco Cornaro en

souvenir de son aïeul hypothétique a été transportée en Angleterre : depuis 1873, elle est à la National Gallery.

A propos de cette peinture exécutée à la détrempe et en clair obscur à la façon d'un bas-relief, il convient de dire d'abord que, malgré le titre qui lui a été donné, elle ne représente nullement un triomphe. Mantegna en a pris le motif à Tite-Live, qu'il connaissait bien en qualité de compatriote. M. Reiset a très exactement décrit le sujet, et nous ne pouvons que lui emprunter quelques lignes. « Scipion Nasica, désigné par le Sénat comme le plus vertueux des Romains, pour recevoir l'image de la Mère des dieux apportée de Phrygie, s'avance au-devant de la déesse dont le buste, porté par des Asiatiques, va prendre place dans le temple à côté des divinités protectrices de Rome. Scipion est entouré de sénateurs et d'hommes de toutes les conditions qui lui font cortège. Une femme, — c'est Claudia Quinta, — se précipite à genoux devant la sainte image [1] » Dans le fond, des monuments imaginaires élevés par l'artiste à la mémoire du père et de l'oncle de Scipion. La composition comporte vingt-deux figures « plus remarquables par leur aspect grave, digne et solide que par leur élégance », a dit l'écrivain que nous venons de citer. La vérité est que Mantegna s'y montre extrêmement romain et qu'il n'y est pas moins austère que dans les *Triomphes*, mais avec moins d'élan peut-être, et çà et là quelque fatigue. Et en effet c'est presque la dernière création de son esprit.

Cette œuvre, où il voulut rester fidèle à ses inspirations latines, il l'exécuta au milieu de grandes tristesses. Comme on l'a vu par la lettre de Bembo, il éprouvait une sorte de mauvaise humeur à la pensée qu'un travail aussi important ne lui serait payé qu'une faible somme, mais il avait au cœur d'autres ennuis. Il était mécontent de l'attitude que son fils Francesco avait prise à Mantoue. De quelles incorrections ce jeune écervelé s'était-il rendu coupable, on ne le sait pas bien; mais on apprend par un document du 1er avril 1505 que, dès cette époque, Francesco avait déplu au marquis de Gonzague. Dans une lettre qu'elle écrit à son mari, Isabelle raconte qu'elle a reçu la visite du vieux Mantegna, *lacrimoso* et le visage tellement défait qu'il lui a paru plus mort que vif. Il venait, le bon homme, demander la grâce de son fils et Isabelle estime qu'en raison des longs services rendus par le père à la maison des Gonzague, il conviendrait de pardonner. Le marquis ne se laissa point fléchir ou du moins il

1. *Gazette* : Une visite aux Musées de Londres en 1876. T. XV, 2e pér., p. 125.

ajourna sa clémence. Pendant quelque temps, Francesco disgracié ne put obtenir l'autorisation de rentrer à Mantoue.

Aux tristesses que lui causait la situation de son fils, Mantegna ajoutait d'autres ennuis, et l'on en trouve la trace dans la lettre, véritablement désolée, qu'il écrivait, le 13 janvier 1506, à sa protectrice, Isabelle d'Este. Le vieillard lui dit que, quoique malade, il a pu travailler pour elle; il fait le *Comus* qu'elle lui a demandé [1]; mais il est de nouveau aux prises avec de cruels embarras et il raconte pourquoi. Incorrigible, malgré ses mésaventures passées, il a fait l'acquisition d'une maison nouvelle; il a promis de payer en trois termes 340 ducats et sa bourse est vide. Mais il ne dit pas tout; on croit comprendre, en lisant entre les lignes, que les folles dépenses de son fils ont contribué à le mettre mal en point. Dans ces conjonctures difficiles, il se décide à vendre des choses qui lui sont chères et il propose à la marquise de lui céder un marbre antique, un buste de *Faustine*, que les plus grands connaisseurs ont admiré chez lui. Ce chef-d'œuvre, le pauvre homme consent à l'abandonner au prix de cent ducats. On devine là un douloureux sacrifice, et nous verrons tout à l'heure combien il fut pénible.

Quelques jours après avoir écrit cette lettre désespérée, — c'est la dernière qu'on ait de sa main, — Mantegna modifia son testament (24 janvier). Les braves notaires de Mantoue, dont les formes sont toujours charmantes, justifient ce codicille *quia hominis voluntas est ambulatoria usquè ad mortem*. C'est trop dire : la volonté de Mantegna n'est pas à ce point capricieuse et mobile. L'acte n'a qu'un but, qui est de créer des avantages nouveaux au profit de Giovanni Andrea, l'enfant mystérieux de ses vieux jours, et de protéger contre toutes les entreprises la part qui lui est faite; mais ce n'est point en dictant des testaments qu'on s'enrichit. En ce triste été de 1506, Mantegna connut toutes les amertumes. Son fils Francesco avait en vain demandé la permission de rentrer à Mantoue pour voir son père (3 juin); la ville et la province étaient ravagées par une maladie que la chronique locale appelle la peste, et qui, de quelque nom

1. Une lettre de Jacopo Calandra (15 juillet 1506) nous donne quelques renseignements sur ce *Comus*, qui ne semble pas avoir été achevé. C'était une composition importante. Le dieu des festins et des élégances y paraissait entouré de deux Vénus, l'une vêtue et l'autre nue, de deux Amours, d'un Mercure et de diverses autres figures allégoriques. Au moment où Calandra écrit à Isabelle d'Este, plusieurs des personnages n'étaient encore que des préparations, d'un très beau dessin.

qu'on la nomme, a fait de nombreuses victimes; les plus humbles denrées atteignent des prix inabordables ; Isabelle d'Este, fuyant le mauvais air, est à sa villa de Sacchetta; mais elle n'oublie point que Mantegna possède un marbre précieux et elle lui envoie son serviteur Jacopo Calandra, pour marchander le buste de *Faustine* (15 juillet). La marquise de Mantoue finit, avec la collaboration de la misère, par avoir raison des résistances du vieux maître. Le 1er août, Calandra écrit qu'il a la *Faustine;* Mantegna la lui a remise en la lui recommandant comme un trésor, en faisant ses adieux à ce marbre comme à un ami des bonnes et des mauvaises heures. On emportait le buste, et il voulait le revoir encore. Et vraiment, il est impossible de ne pas dire qu'en cette circonstance Isabelle d'Este aurait pu avoir une attitude plus généreuse. Comment n'a-t-elle pas eu la pensée de laisser au vieux Mantegna la jouissance du marbre qu'il aimait? Elle n'aurait attendu que quelques jours.

Et, en effet, cinq semaines après cet adieu suprême adressé à l'art antique, Andrea Mantegna, chargé de gloire et abreuvé de toutes les mélancolies, mourut à Mantoue, le dimanche 13 septembre 1506. Deux jours après, son fils Francesco informait de l'événement François de Gonzague, qui était alors à Pérouse comme capitaine général de la sainte Église. La grandeur de la perte infligée à l'art éternel ne fut pas comprise de tout le monde. Le 21, Isabelle d'Este écrit à son mari, et c'est dans une phrase négligemment mêlée à des choses banales qu'elle lui dit qu'Andrea est mort *subito* depuis son départ. Un reste de la rudesse du xve siècle régnait encore dans les âmes. Seuls, et bien peu nombreux, les passionnés sentirent au cœur une blessure. Albert Durer était alors à Venise : il connaissait le maître par ses estampes, et il se proposait d'aller à Mantoue pour saluer le prophète de l'art moderne. Cette joie ne lui fut pas donnée : il dut rentrer en Allemagne sans avoir vu le héros. On a plusieurs fois entendu dire au peintre de Nuremberg que la mort de Mantegna, survenant à la veille d'une visite espérée, avait été une des douleurs de sa vie.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)

A PROPOS

DU

MUSÉE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

A MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Vous croyez, Monsieur, qu'il reste quelque chose à dire aux lecteurs de la *Gazette* après le travail consciencieux fait en 1878 par M. René Delorme, dans un volume spécial intitulé : *Le Musée de la Comédie-Française*[1], et le regretté M. Émile Perrin, qui vous avait promis un travail sur ce sujet, pensait comme vous. Aussi, passant pardessus quelques scrupules d'incompétence, vais-je de mon mieux faire appel à mes souvenirs, et tâcher du moins de réveiller la monotonie d'une nomenclature, — à peu près inévitable, — par certains détails qui me sembleront curieux,

1. Chez M. Paul Ollendorff, Paris, rue Richelieu, 28 *bis*.

puisqu'une sorte d'intérêt national s'attache, chez nous, à l'histoire comme aux choses de l'art dramatique et du théâtre.

Plusieurs peuples voisins, les Anglais par exemple, — au Garrick-Club, de Londres, si courtoisement hospitalier pour les artistes du dehors, — ont rassemblé des collections, plus étendues même que la nôtre; mais la seule Comédie-Française, grâce à son organisation et à sa perpétuité relative, pouvait arriver à se composer ce qu'on nomme : « un Musée », — un peu ambitieusement peut-être, et pourtant à juste titre, puisque tout s'y rapporte presque exclusivement à la *Maison de Molière*.

Statues, bustes, portraits, tableaux, gravures, pièces d'archives, manuscrits, dessins de décors et de costumes, livres, mobilier, remplissent nos magasins, nos annexes, nos escaliers et nos vestibules, jusqu'à déborder, et, en dehors même du Foyer public, où se trouve avec la statue de Voltaire, — un chef-d'œuvre sans pair, — l'inappréciable galerie des bustes de Caffieri, d'Houdon, de Foucou, etc. que le monde entier admire depuis longtemps, et sur lesquels peu de choses restent à dire après les travaux de MM. Guiffrey et de Laborde, — nous possédons à la Comédie-Française une série d'œuvres d'art, de valeur souvent inégale, mais presque toutes intéressantes au point de vue de l'histoire particulière du Théâtre.

* * *

A tout seigneur tout honneur : voici d'abord un beau portrait bien authentique de Molière, par Mignard, son ami. Molière, âgé de quarante ans environ, porte le costume de César, dans la *Mort de Pompée* [1].

Molière en tragédien, un bâton de maréchal au poing, la couronne de laurier sur la perruque à la Louis XIV, et peint incontestablement d'après nature, c'est déjà quelque chose... Mais si l'on ajoute qu'un don récent de M. Alexandre Dumas fils a permis d'encadrer, en dessous de ce tableau, un acte notarié renfermant la rarissime signature autographe de J.-B. Poquelin, — à côté de l'acte constitutif de 1683, retrouvé par chance dans un coin perdu de nos Archives, et signé par Louis XIV et Colbert en personne, — tout cela n'offre-t-il

1. Ce précieux et superbe portrait a été gravé dans la *Gazette* (t. V, 2e période, p. 234), par A. Gilbert, pour accompagner une étude de M. H. Lavoix sur les portraits de Molière : nous donnons, en lettre, une reproduction réduite de l'eau-forte.

J'ay receu de Monsieur le Secq Thresorier de la bourse des Etats du Languedoc la somme de Six mille livres a nous accordez par messieurs du Bureau des comptes de laquelle somme ie le quitte faict a Pezenas ce vingt quatriesme iour de Febvrier 1656 MOLIER.

17 quittance de six mille livres

AUTOGRAPHE DE MOLIÈRE.

(Musée de la Comédie-Française.)

pas au regard un panneau d'une curiosité rare, et presque religieuse pour les fidèles de la Comédie?

Nous avons encore deux autres portraits contemporains de Molière :

L'un, médaillon peint, dit-on, et très bien peint, par Robert Tournières, pour la gravure sans doute, se trouve avec ceux des auteurs du Répertoire, dans la salle du Comité; et je n'en connais pas de meilleur, hors celui qui est à Chantilly, dans la galerie si admirablement composée par le duc d'Aumale [1].

L'autre portrait que nous possédons est un Molière, dans son costume de l'*École des maris*, en compagnie des *Farceurs français et italiens depuis soixante ans et plus* (*sic*).

Cette toile porte la date de 1670, — trois ans avant la mort de Molière, — et a pour *scène* un décor de place publique, avec les portants à praticables, les lustres et la rampe de chandelles.

C'est donc un renseignement précieux et frappant, malgré la naïveté de son exécution, et peut-être à cause de cette naïveté même; car elle force l'attention sur certains détails probablement escamotés ou embellis par les peintres plus habiles : les yeux de Molière, par exemple, n'y sont point d'*ensemble*. Or, en étudiant le portrait peint par Mignard, et aussi le buste de Houdon, ne retrouve-t-on pas un peu la trace de cette petite tare naturelle?

L'autre détail a rapport à la barbe, qui est noire et large, et se justifie au besoin par nombre de passages des pièces où Molière a joué lui-même un de ses rôles.

Ainsi, dans Orgon, de *Tartufe :*

> Quoi! Se peut-il, monsieur, qu'avec l'air d'homme sage,
> Et cette large barbe au milieu du visage...

Dans Sganarelle, du *Médecin malgré lui :*

> Il est aisé à connaître : c'est un homme qui a une large barbe noire, et qui porte une fraise, etc... »

Dans *Harpagon :*

> Elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse... Et je vous avertis de ne pas aller vous faire plus jeune que vous êtes, etc...

Et jusque dans *Pourceaugnac*, où se déguisant en femme, et ne

1. Gravé également dans la *Gazette*, t. XVIII, 2e période, p. 870.

voulant évidemment jamais renoncer à ses moustaches, Molière a trouvé ce prétexte si bouffon :

Votre barbe n'est rien, et il y a des femmes qui en ont autant que vous.

Pour en finir avec ce qui, chez nous, a un rapport direct avec Molière, notons encore le *Fauteuil légendaire*, presque ruiné maintenant, qui sert toujours dans « le *Malade* », et dans lequel Molière a dû mourir, en somme.

Ne ferait-on pas bien de sauver d'une destruction inévitable et de conserver comme relique, ce vieux serviteur — ce témoin !

* * *

A part les « *Farceurs Français et Italiens* », du tableau de 1670, mentionné plus haut, les artistes du XVII^e^ siècle ne sont représentés ici que par : — *Baron*, assez bonne peinture de De Troy, — *Raymond Poisson*, en Crispin, par Netscher, si popularisé par la gravure d'Édelinck, — *Angelo Constantin* (*Mezzetin*), petit tableau vivement enlevé, de ton agréable, qui nous a été donné par M. Étienne Arago, — un portrait double de *M^lles^ Champmeslé et Dennebaud*, qui, bien que peint en 1684 par De Troy, ne me semble pas tout à fait indiscutable comme attribution; une curieuse *M^me^ Desmares*, de Santerre; — et une très belle page décorative de Largillière, *M^lle^ Duclos*, dont un autre exemplaire se trouve à Ferrières chez M. le baron de Rothschild (le Régent qui avait fait faire ce portrait, ayant galamment sans doute commandé pour lui le pareil); ce qui, par parenthèse, prouverait au besoin que ce n'est point à notre époque qu'on doit imputer l'abus regrettable des premiers *doubles-originaux*.

POISSON EN HABIT DE PAYSAN

(D'après Watteau.)

Par Largillière encore, nous avons un *Regnard,* d'une très belle qualité, jadis offert au théâtre par M. Arsène Houssaye, pendant qu'il était administrateur général.

* * *

Au XVIII^e^ siècle, et surtout dans sa seconde moitié, les œuvres d'art inspirées par notre théâtre deviennent beaucoup plus nombreuses, et l'on peut commencer à y faire un choix.

En continuant donc toujours par les portraits d'artistes, voici une assez jolie toile représentant, dit-on, *M^lle^ Lecouvreur,* dans le rôle de Cornélie. Mais ne s'est-on pas un jour avisé que l'urne sur laquelle elle se lamente, échevelée, portait un médaillon de Voltaire déjà vieux, — et l'on a sournoisement supprimé le médaillon plutôt que de renoncer à cette M^lle^ Lecouvreur,... qui n'est vraisemblablement que M^lle^ Sainval cadette.

Plus loin est un *Lekain,* dans *Mahomet,* par Le Noir; — *M^lle^ Gaussin,* par Nattier :

> Jeune Gossin, Zaïre, est ton ouvrage,
> Il est à toi, puisque tu l'embellis...,

— par Nonnotte, une *Dumesnil,* que d'après son costume de velours, à corps, j'ai prise longtemps pour l'Élisabeth, du « comte d'Essex »..... C'est Agrippine!

Et combien de mécomptes semblables peut révéler la curieuse suite des petits dessins coloriés du théâtre d'alors, par Duplessis-Bertaux.

Un charmant pastel, gris-bleu, de Vigée, représente M^lle^ Dangeville, en pèlerin, dans les *Trois Cousines.*

Van Loo a fait un portrait très ferme, en pied (quart nature), de Préville; — Sicardi, une *Tête de Molé,* qui rappelle beaucoup Dumas père, — Gérard une très belle esquisse peinte de Fleury; — Gros, un bon portrait de M^lle^ Leverd.

D'un peintre inconnu, nous avons *M^lle^ Vestris,* assez faible comme œuvre d'art, mais dans un cadre modèle, de style Louis XVI.

Et, pour en finir avec les portraits du plein XVIII^e^ siècle, un autre peintre inconnu nous a laissé l'image du vieux Brizard, sur une grande toile, reléguée pendant longtemps à la porte du Comité d'administration... Mais là sans doute cet ancêtre levait trop lamentablement les bras au ciel!... On l'a relégué plus loin encore.

*
* *

Dans la génération d'artistes qui fait le pont entre le XVIII[e] et le XIX[e] siècle, Dugazon, Fleury Dazaincourt, Larive, Grandménil, M[lle] Contat, se pressent davantage à mesure dans notre galerie, où Talma figure dans un portrait du meilleur temps de feu Picot; dans une brillante esquisse (rouge sur rouge) d'Eugène Delacroix, et aussi dans un important tableau : la *Mort de Talma*, dont M. Robert-Fleury nous a en même temps donné l'esquisse, supérieure peut-être encore comme sincérité d'impression.

Mais le joyau des portraits de la fin du siècle est une *M[lle] Jolly*, par David, excellente peinture, dont le seul défaut pour nous, c'est de ne pas être sans doute M[lle] Jolly; car un autre portrait et un buste que nous avons d'elle et qui se ressemblent, ne ressemblent vraiment guère à celui-là.

Qu'importe après tout?... N'est-il pas de David, une gloire qui reste, — tandis que nos glorioles sont de passage!

L'ACTEUR JODELET.
(D'après une gravure du XVII[e] siècle.)

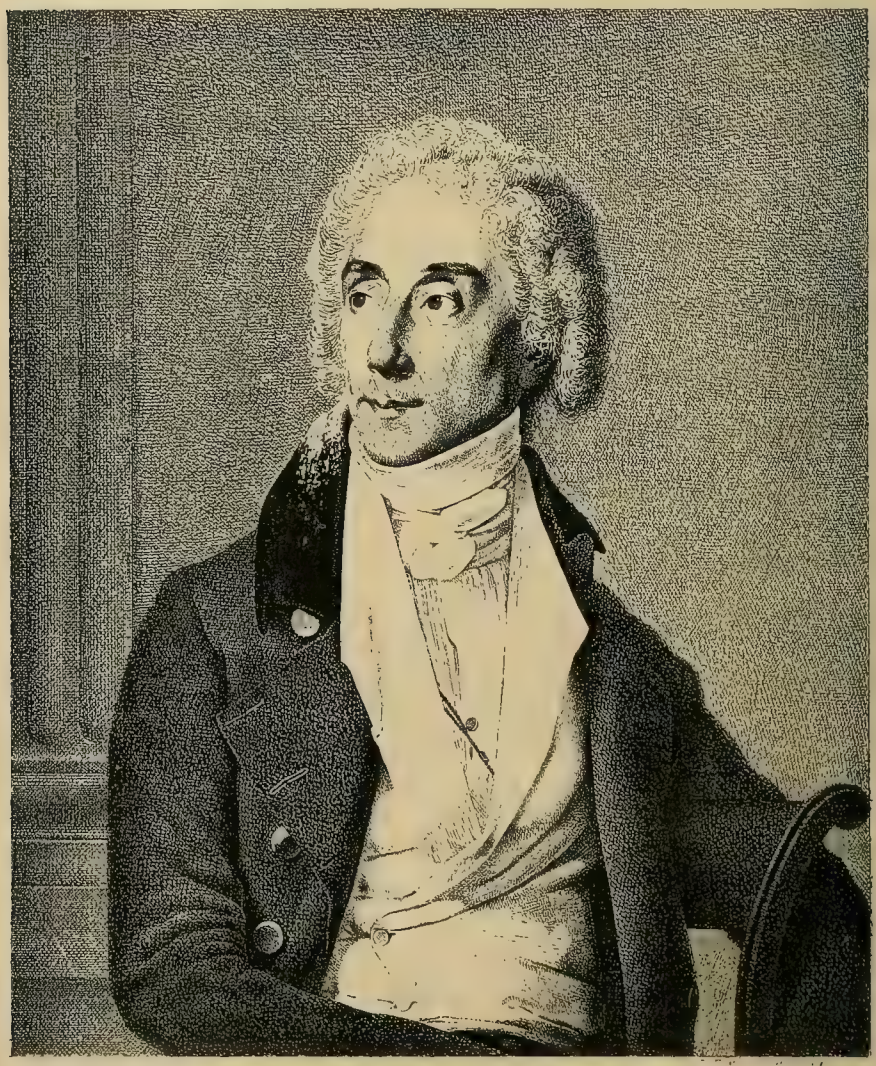
*
* *

Puis arrivent presque en foule les artistes, passés déjà, mais encore à demi contemporains pour les vieux amateurs de notre scène : — M[lle] Mars, dont nous n'avons pas encore de portrait original et digne d'elle ; — les deux Baptiste, dont l'aîné a deux portraits excellents, l'un dessiné par Isabey le père, l'autre peint par Drolling, — Drolling, oui, l'auteur de la *Cuisine*, et qui a fait à vingt ans ce remarquable tableau.

Trois *M[lle] Rachel*, par Ed. Dubuffe, Amaury Duval, et Gérôme, — cette dernière, d'un grand caractère, mais faite malheureusement de souvenir, après la mort.

Que sais-je encore? Firmin, Monrose père, Ligier, et bien d'autres... Régnier, par exemple, dont le fils, d'accord avec le peintre éminent, M. Delaunay, nous a récemment offert le remarquable portrait.

Enfin, depuis une quarantaine d'années, les artistes vivants même, forçant la consigne, avaient envahi la place, grâce à l'un de



PORTRAIT DE BAPTISTE AÎNÉ (1793-1828), PAR DROLLING.
(Musée de la Comédie-Française.)

leurs camarades, à la fois peintre et comédien de talent, M. Geffroy, qui les avait successivement réunis dans deux toiles, l'une datée de 1840, et l'autre de 1864, sur laquelle quelques-uns de nous, toujours en exercice, *se* survivent encore, par la grâce de Dieu.

Et après avoir mentionné une aimable esquisse décorative de toute la troupe, par Faustin Besson, sur les panneaux du petit salon

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE Mlle JOLLY, PAR LOUIS DAVID.
(Musée de la Comédie-Française.)

de la loge directoriale, au temps de M. Houssaye, — puis les deux plafonds de la salle et du foyer public, qu'à l'exemple du Grand-Opéra, la Comédie-Française a confiés aux pinceaux de deux artistes éminents,

M. Mazerolle d'abord, — dont la vive et large composition n'a pourtant fait que remplacer, en 1879, une fort estimable allégorie de Gosse, déjà noircie à la même place par vingt années d'éclairage au gaz, — et M. Dubufe fils, dont l'œuvre récente a été si favorablement remarquée...

Nous allons clôturer cette revue de nos peintures, par les portraits d'auteurs, réunis pour la plupart dans la salle du Comité de lecture : — Un *Marivaux*, très finement peint par Vanloo ; — un *Voltaire*, à l'âge de vingt-quatre ans, par M^me^ de Romany ; — *Ducis*, par Gérard ; — *Picard*, *A. Duval*, et *Pigault-Lebrun* (le grand-père d'Émile Augier), trois sincères petites toiles de Boilly ; — puis d'anciennes copies, faites sur des originaux authentiques : — *P. Corneille*, d'après Lebrun ; — *T. Corneille*, d'après Jouvenet ; — et *Alfred de Musset*, par Pollet, d'après le gracieux portrait que le poète de *Rolla* dans les derniers temps de sa vie avait tenu à se faire peindre par M. Landelle, et dont je lui ai entendu dire ce mot typique : « Savonné tant qu'on voudra... Voilà comme je veux être vu... plus tard !... »

Enfin, outre le beau *Regnard*, de Largillière, que j'ai cité plus haut, un *Regnard* de profil, grand médaillon en marbre, d'une facture élégante et vigoureuse, par Coysevox peut-être... ou plus vraisemblablement par Foucou, l'auteur même du beau buste de la galerie, qui ressemble déjà si particulièrement à l'*Apollon du Belvédère*...

Ce médaillon nous fournit une transition pour passer aux statues et aux bustes.

* * *

Les statues d'abord :

Je n'ai cité, dès le commencement de cette étude, le *Voltaire assis*, la maîtresse-œuvre de Houdon, que pour la saluer en passant. Mais n'est-il pas à propos de remarquer ici combien de fois des collections publiques nous en ont chicané la propriété, — manifestement légitime, par bonheur, puisqu'elle est un *don personnel* fait en 1780 à la Comédie-Française par M^me^ Duvivier, nièce et héritière de Voltaire, — et combien de fois aussi d'autres musées européens ont tâché de nous l'enlever à prix d'or?

Nous l'avons gardée, heureusement pour la Comédie-Française et pour son public, qui, d'ailleurs, a de même journellement sous les yeux toutes nos autres statues :

La *Tragédie et la Comédie*, de Duret, dominant l'escalier d'honneur,

BUSTE DE ROTROU, PAR J.-J. CAFFIÉRI.

(Musée de la Comédie-Française.)

qui s'ouvre en bas entre les statues assises de *Molière*, par Caudron, et de *P. Corneille*, par M. Falguière.

Sous le vestibule principal, trois statues, assises aussi, l'une de *M^lle Mars* (la Comédie), par M. Thomas; l'autre de *M^lle Rachel* (la Tragédie), par Duret; et celle du milieu, *Talma*, dans le rôle de Sylla, par David d'Angers.

Celle-ci a son histoire :

Commandée par souscription en 1836, elle avait, vers le commencement du second Empire, été remisée au Palais-Royal, pendant une restauration de notre salle... Quelle ne fut pas notre surprise de la voir, quelques mois après, au milieu d'un boulingrin du jardin réservé des Tuileries, sur un socle ne portant plus que le nom gravé de : « Sylla! ». Mais elle est enfin revenue au théâtre... Il faut donc croire qu'il n'y avait là qu'une simple méprise.

Il reste entendu d'autre part, que, comme pour les peintures, je parle seulement ici des statues qui sont de mon goût, à tort ou à raison. Il en sera de même pour les bustes.

Mais ceux de la grande galerie échappent à mon appréciation par leur célébrité même, et tout ce que je puis me permettre, c'est de *cataloguer* quelques-uns des derniers en date : — *M. J. Chénier* et *Casimir Delavigne*, par David d'Angers; — *Diderot*, sculpture d'assez grand air, par M. Lescorné; — un *Scribe*, fort ressemblant, et un *Marivaux*, par M^lle Dubois-Davesnes, la fille de notre regretté régisseur général; — un *Ponsard*, de M. Franceschi; — un *Balzac*, par M. Marquet de Vasselot; — et un très fier buste d'*Alexandre Dumas* père, par M. Chapu.

Puis, forcément à l'écart des marbres, trois terres-cuites anciennes, dont deux fort belles de Caffiéri, un *La Fontaine* et un *Quinault*, — et un *Beaumarchais* de Couriger, sculpteur à peu près inconnu de la fin du XVIII^e siècle, mais curieux au plus haut point, puisque d'après le témoignage absolu de feue M^me de la Rue, née Eugénie de Beaumarchais, c'est le seul buste authentique contemporain de son père.

Enfin, quand j'aurai parlé d'un *Victor Hugo*, vraiment *michelangesque*, improvisé par M. Falguière pour la fête funèbre du dernier mois de juin, — et d'un buste de *Coysevox*, qu'on a pris longtemps pour un *Lully*, mais qui n'est décidément, paraît-il, que le sculpteur sculpté par lui-même, il ne me restera plus à passer en revue que les bustes des « gens de la maison! »

— Un marbre exquis de *M^lle Dangeville*, et son pendant, *M^lle Clairon*,

par Lemoyne; — les *Deux sœurs Sainval*, par un anonyme, non sans défauts, certes, mais d'une séduisante facture; — un *Larive* et un *Préville* (bronze) très remarquable, par Houdon; œuvres évidemment contemporaines de son fameux *Molière* du grand foyer, qui (parenthèse touchante), lui avait été commandé et payé par Sedaine sur ses droits d'auteur de la *Gageure imprévue*.

BUSTE DE BEAUMARCHAIS, PAR COURIGER.

(Musée de la Comédie-Française.)

— Et *M^lle^ Mars*, l'un des rares bustes de femme dus au mâle ciseau de David d'Angers, et si curieusement couronné d'immortelles de cimetière; — Et *Provost*, par Feuchères, et *Samson*, excellemment réussi par M. Crauck.

Enfin, par Pajou, une terre-cuite admirable de Carlin Bertinazzi, que j'ai dû réserver pour la fin de cette rapide énumération, et mettre

pour ainsi dire en dehors, puisqu'il est plutôt, en fait, de la Comédie Italienne.

* * *

Ai-je signalé tout ce qui méritait de l'être? Non, sans doute. Il me resterait pourtant encore à dire quelques mots : — des archives, — des manuscrits, — des dessins de costumes et de décors, — des gravures et des livres; tout cela, il est vrai, contenu sous une seule rubrique la « Bibliothèque » : bibliothèque théâtrale en majeure partie, cela se conçoit; mais en revanche, assez complète, et ne manquant pas d'éditions et de gravures vraiment rares.

La plus réelle curiosité toutefois réside dans les manuscrits, dans les dessins, — et surtout dans les archives, si précieuses pour l'histoire du théâtre français et de l'art dramatique en France.

De quelles regrettables négligences cependant ne doit-on pas accuser nos anciens archivistes, et même, le dirai-je, un ou deux de nos ex-administrateurs? Car tant de papiers importants, tant de lettres, de dessins, et aussi de manuscrits originaux ont été distraits ou égarés, qu'il est arrivé souvent d'en retrouver au hasard des enchères de la salle Sylvestre et de la rue Drouot.

Qu'on juge donc combien de trésors de ce genre ont dû traverser notre « maison » depuis deux cents ans, puisqu'il en reste encore un si grand nombre d'une inappréciable valeur, — à partir du fameux registre de Lagrange et de celui de la Thorillière, pour en venir, jour par jour, aux simples procès-verbaux de nos Comités, — en passant par tous les papiers administratifs des gouvernements qui nous ont successivement *protégés*, et par l'énorme correspondance autographe des intéressés, auteurs, artistes, littérateurs, etc...

Quant à la collection de la plupart des manuscrits de nos pièces, avec les cachets, les estampilles de l'autorité, et souvent les variantes de la main des auteurs, n'est-elle pas unique au monde? Jusqu'à certaines partitions, — oui, des partitions, chose étrange à la Comédie-Française, — qui n'ont pas été gravées, et dont il serait impossible de retrouver trace ailleurs; par exemple, les très beaux *Intermèdes* composés en 1858 par Membrée pour l'*Œdipe-Roi* de Sophocle.

Et les albums des dessins de costumes, où Delaroche, Devéria, C. Boulanger, E. Giraud, Meissonier, Chevignard, et tant d'autres, ont apporté un contingent, — considérable encore malgré beaucoup de petits larcins...

Et la suite, trop fréquemment intermittente ou interrompue, des

maquettes de décors, signées de noms tels que Cambon, Séchan, Thierry, MM. Rubé, Chapron, Lavastre, etc... ces artistes dont le talent est fait de rude labeur et souvent d'abnégation, ces grands peintres ignorés ou méconnus, éphémères comme nous-mêmes, et dont l'exécution est payée encore à tant le mètre...

BUSTE DE BERTINAZZI, PAR PAJOU.

(Musée de la Comédie-Française.)

Mais je m'arrête; ce serait là sortir de mon sujet.

Qu'il me soit permis de terminer par un vœu, vainement exprimé par moi depuis plus de trente années : c'est que de pareilles collections, celles du moins qui tiennent peu de place, et dont la perte serait irréparable, — les archives en un mot et les pièces autographes de toute nature, — soient enfin soustraites autant que possible aux dangers toujours à craindre dans les salles de spectacle.

Une chambre du Palais-Royal, au premier étage, mitoyenne à

notre théâtre, chambre qui servait naguère d'oratoire à la princesse Clotilde, et qui ne sert aujourd'hui que *nominativement* de *fumoir* aux membres du Conseil d'État, remplirait si bien ce but, et deviendrait avec tant de facilité un salon de lecture et un coffre-fort au besoin.

Puissent au moins ces dernières lignes passer sous les yeux de quelque sage administrateur de nos bâtiments civils, ou du président du Conseil d'État même ! Car, je plaide en somme l'intérêt public plus encore que le nôtre, quand je demande la sécurité de l'avenir pour des richesses, dont la libre-pratique est si largement octroyée chaque jour aux curieux de bonne volonté.

Cela d'ailleurs servirait pour moi d'excuse à la témérité que j'ai eue de vous envoyer cette sorte de catalogue à bâtons rompus, au lieu de l'étude que vous avez bien voulu me demander sur le « Musée de la Comédie-Française ».

E. GOT.

MARBRE DE HOUDON

GERY-BICHARD SC

VOLTAIRE

(Foyer de la Comédie Française.)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp A Salmon Paris

LES DERNIERS TRAVAUX

SUR

LÉONARD DE VINCI

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

III.

E serait à l'âge de trente-sept ans environ, selon M. Richter, que Léonard aurait commencé ses travaux littéraires, qu'il paraît avoir continué sans interruption jusqu'à la fin de sa vie, c'est-à-dire pendant trente ans à peu près. Durant cette période son écriture a si peu changé qu'il est impossible de déduire d'elle seule aucune donnée chronologique sur ses manuscrits[2].

Des dates exactes ne peuvent être attribuées qu'à ceux des recueils dans lesquels une année se trouve indiquée accidentellement, et dont l'ordre primitif n'a pas été modifié depuis Léonard. Grâce toutefois à ces jalons, M. Richter a cru pouvoir classer dans un tableau[3] les manuscrits épars en Italie, en France et en Angleterre, selon l'ordre de leur production. C'est là un résultat précieux, car il est souvent important de fixer le lieu et le moment précis où telle observation a été faite. En regardant toutefois la

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, t. XXXIII, 2e période, p. 337.

2. Voici en passant une réflexion que nous inspire l'écriture de Léonard. Nous n'avons pas rencontré un seul passage portant l'empreinte de la hâte ou de la négligence. L'écriture est toujours ferme et nette, détail secondaire, sans doute, mais qui contribue à accentuer l'un des traits de caractère de Léonard.

3. Vol. I, p. 5.

succession des dates dans ce tableau, on verra qu'il ne faut pas s'exagérer l'importance du résultat obtenu qui n'est souvent qu'approximatif[1].

Ceci posé, voici comment M. Richter s'exprime sur la nature des écrits du Maître :

« Les travaux littéraires de Léonard, dans le domaine des arts aussi bien que dans celui de la science, étaient, avant tout, ceux d'un chercheur. De là, la méthode dont il se sert en développant ses investigations et ses dissertations. Le vaste édifice de ses théories scientifiques est donc composé de nombreuses recherches séparées et il est fort regrettable que celles-ci n'aient jamais été classées par Léonard même. » L'auteur croit voir dans l'amour qu'avait Léonard des recherches détaillées, portant sur une infinité de points distincts, la raison pour laquelle, dans presque tous ses manuscrits, les différents paragraphes paraissent se ressentir de cette confusion complète, qui est si bien connue de toutes les personnes qui se sont occupées de cet homme célèbre.

« Ce que cet arrangement final devait être, observe M. Richter, Léonard l'a indiqué dans bien des cas avec une exactitude remarquable. Dans d'autres, par contre, ces explications pleines d'autorité font défaut. Toutefois, les difficultés qui en résultent ne sont pas insurmontables, car le sujet de chaque différent paragraphe étant toujours distinct et bien défini en lui-même, il est possible de reconstruire un tout parfaitement bien tracé, avec les matériaux épars de son système scientifique[2], et j'ose dire que j'ai apporté un soin et

1. Voici un exemple à l'appui de notre impression. Le troisième manuscrit dans l'ordre des dates, serait le volume B, avec la date de 1490 environ. Ceux qui viennent au 16e et au 17e rang sont datés de 1490 à 1495 et de 1490 à 1500. On voit par là qu'il y a des observations contemporaines répandues dans un grand nombre de recueils différents. Dans le *Codice atlantico*, il se trouve à la fois des documents à classer parmi les plus anciens et les plus récents (1483-1518) ; tandis que, pour une pièce isolée comme la *Feuille du Louvre*, jadis dans la collection du roi de Hollande, M. Richter n'a pas pu préciser autre chose que les limites de 1480 à 1500, ce qui laisse une latitude considérable.

2. L'expérience que nous avons faite nous-même en étudiant un ensemble spécial des questions abordées par Léonard, l'Architecture, nous a démontré avec une telle évidence son intention de traiter cet art avec une méthode logique que nous avons été à même de rétablir en quelque sorte, par les jalons retrouvés, les livres et les chapitres qui devaient composer ce beau travail, et même, là où tel chapitre n'était représenté par aucun croquis, de le restituer en quelque sorte et de l'interpoler, grâce à ceux qui précèdent et qui suivent.

une réflexion tout particuliers à l'exécution de cette tâche pleine de responsabilité. »

ÉTUDE DE PLIS DE VÊTEMENTS.

(Dessin tiré des manuscrits de Léonard de Vinci.)

« Plus de la moitié des cinq mille pages manuscrites, parvenues jusqu'à nous, sont écrites sur des feuilles détachées, et leur arrange-

ment actuel n'a d'autre raison d'être que la fantaisie du collectionneur qui le premier les a réunis en volumes plus ou moins considérables. Et même dans les volumes dont la pagination remonte à Léonard lui-même l'ordre en ce qui concerne la connexion des textes était sans importance pour lui. Le seul point auquel il semble s'être attaché était que la fin de chaque observation se trouvât complète sur la page où elle était commencée. Quand cela n'était pas, nous trouvons, dans les volumes paginés par lui, la remarque *tournez* ou *ceci est la continuation de la page précédente.* » M. Richter en conclut que ce n'est qu'exceptionnellement que Léonard pensait conserver l'ordre de ces feuillets quand il arriverait au classement final, si souvent projeté.

Cette absence de tout ordre dans ses écrits, Léonard lui-même la déplorait avec une sincérité et une simplicité touchantes, et le bon sens avec lequel il l'explique, dans le passage bien connu, écrit le 22 mars 1508 (1509 nouveau style) dans la maison de Piero di Braccio Martelli, est absolument convaincant. Aussi, M. Richter a-t-il entièrement raison lorsqu'il pense que la publication des textes dans l'ordre qui nous est offert par les originaux n'eût pas rempli le moins du monde les intentions du Maître [1]. Pas un lecteur, dit-il, ne trouverait son chemin à travers un semblable labyrinthe ; Léonard lui-même n'aurait pu y parvenir.

IV.

Quant à la valeur des classements opérés par M. Richter, il serait peu sérieux de la critiquer sans une étude approfondie du sujet. Beaucoup de passages renfermant des observations et des pensées sur des objets divers, il va sans dire que bon nombre d'entre eux pourraient figurer à différents endroits, suivant la considération du texte sur lequel on voudrait placer l'accent principal. Il serait même nécessaire de répéter beaucoup de ces passages dans des classes différentes du livre si l'on voulait grouper autour de chaque question tous les renseignements épars dans les deux volumes. C'est d'ailleurs ce que M. Richter aussi a senti ; mais le cadre et la nature de son travail le lui ont interdit, sauf pour quelques très rares et courts

1. Préface p. xv. Si, dès le début de ce travail, nous avons demandé une publication intégrale des manuscrits de Léonard avec reproduction fidèle de l'aspect de l'original, c'est uniquement pour mieux le comprendre, pour être sûr que l'on nous donnait tout, et que les interprètes eux aussi l'avaient bien compris.

passages, tels que les nos 719, 722, 723. Ce sera là un développement à réserver pour les publications spéciales de la troisième catégorie, celle des monographies. Mais M. Richter ne pouvait rien faire de plus logique que de rassembler, avant tout et au début de son œuvre, les passages jetant quelque lumière sur les idées du Maître relatives à la manière de publier ses écrits, sur l'esprit qui devait y régner et dans quel esprit il voulait être lu. Ce sont là les points de vue fondamentaux sur lesquels M. Richter a voulu asseoir tout le travail de classement d'un grand nombre de passages épars de Léonard[1]. Comment expliquer que, malgré un point de départ et une intention aussi rationnels, le travail de M. Richter ait été l'objet de critiques assez vives de la part d'un écrivain italien, auteur lui-même de plusieurs découvertes intéressantes qu'il a réunies dans deux volumes consacrés à Léonard?

M. Uzielli convient au surplus que, lors même que l'on aura sous les yeux les photogravures de tout ce que nous possédons encore des œuvres de Léonard, la reconstruction complète de ses Traités sera chose parfois impossible, en tout cas, toujours très difficile[2].

1. On a reproché à M. Richter d'avoir compris dans le livre Ier, intitulé : *Prolégomènes et introduction générale au livre sur la peinture*, un certain nombre de passages, où il est question surtout du scaphandre, du creusement d'un canal, etc. comme n'ayant rien à faire, ni avec l'introduction, ni avec le traité de la peinture, ni avec l'intention de Léonard de publier ses écrits. Le premier reproche venant de M. Charles Clément (*Journal des Débats* du 12 juillet 1884) est fondé en apparence et repose simplement sur une disposition typographique défectueuse. Il aurait fallu nettement séparer par des titres spéciaux les *Prolegomena* et l'*Index of Manuscripts* qui les interrompt, comme s'appliquant aux deux volumes; comprendre les paragraphes 1-12 sous le titre de : *Passages relatifs à l'intention de Léonard de publier ses écrits*, et attacher le titre: *Introduction générale au traité de la peinture*, uniquement aux numéros suivants, de 13 à 39, au lieu de se borner à les mettre en marge. De cette façon, la disposition, bonne en elle-même, n'aurait pas donné lieu à une incertitude, d'ailleurs de courte durée.

M. Uzielli (*Seconda serie*, p. 137-141) fait le même reproche à M. Richter; mais nous ne comprenons pas la seconde partie de sa critique, car, dans le n° 1 Léonard dit : « Je ne publie ni ne divulgue ceci à cause de la méchante nature des hommes »; dans le n° 2 : « Quand tu composeras la science des mouvements de l'eau, souviens-toi de mettre sous chaque proposition son utilité, afin que cette science ne soit pas inutile »; dans le n° 3 : « Que quiconque n'est pas mathématicien ne me lise pas dans les éléments (dans les principes?) de mon ouvrage »; enfin, dans le n° 4, il prie le lecteur de ne pas le blâmer, etc. Or, pour qu'il y eût des lecteurs, il fallait qu'il y eût une publication, et les autres passages se rapportent à l'esprit qui devait y régner.

2. *Seconda serie*, p. 132.

Néanmoins, il se montre à l'égard de l'œuvre de M. Richter d'une sévérité qui nous oblige à nous arrêter un instant à ses objections. Il reproche à son ouvrage d'être irrationnellement conçu, d'avoir extrait des différentes catégories d'écrits de Léonard ce que lui seul, arbitrairement, trouvait de plus remarquable (page 126); plus loin (page 134) il écrit : « Il conviendrait de se tenir strictement, autant que possible, au contraire de ce qu'a fait M. Richter, à la classification conçue par Léonard lui-même. » Or, nous venons de le dire, c'est ce que M. Richter s'est efforcé de faire en y concentrant toute son attention et, pour mieux y arriver, il n'a même pas craint de séparer parfois des parties d'écrits dont Léonard avait déjà fait une sorte de tout continu. M. Uzielli va jusqu'à reprocher à M. Richter mille incohérences dans son classement et cite précisément les quatre premiers numéros au sujet desquels nous avons montré que le reproche n'était, à vrai dire, pas fondé.

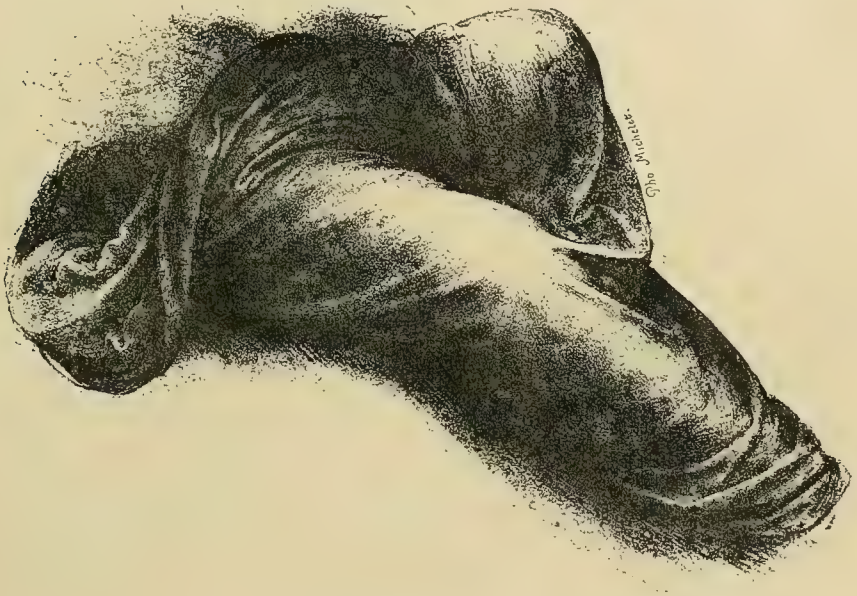
Nous avons cherché à nous rendre compte de la raison de critiques aussi graves dont, pour notre part nous ne voyons pas la justesse[1]. Nous croyons devoir les attribuer à ce qui, précisément, fait la grandeur hors ligne et tout à fait unique de Léonard dans les annales de l'humanité, à l'alliance d'un savant à un artiste, tous deux incomparables et sublimes. Or, si nous ne nous trompons, M. Uzielli place en Léonard le savant au-dessus de l'artiste, et il en résulte qu'il voudrait une classification avant tout scientifique. Ce point de vue nous paraît ressortir non seulement de son jugement sur Léonard comparé à Michel-Ange et à Raphaël, et qui le conduit à une appréciation à la fois incomplète et peu exacte[2]; mais encore du programme de classification proposé par M. Uzielli lui-même. Cette classification est peut-être sage et scientifique, mais imparfaite à son tour, si on la met en rapport avec l'imposante individualité de Léonard et l'ampleur de ses appréciations si saisissantes, précisément parce qu'il était un *artiste savant* et un *savant artiste*, un génie vivifié par une âme essentiellement aimante et religieuse qui alliait la dignité d'un véritable sacerdoce de l'art, — ses écrits nous en font foi — à une modestie pleine de charité[3]. Il aimait à dire de la peinture :

1. M. Uzielli, d'ailleurs lui-même (p. 142), trouve sa critique quelque peu sévère et convient qu'il y a dans la publication de M. Richter un embryon de classification et qu'elle contient beaucoup de choses publiées pour la première fois, mais il ne voudrait pas voir ce travail servir de base à la reconstruction des Traités de Léonard.

2. Préface, p. xv.

3. N° 532.

« Vraiment celle-ci est une science et une fille légitime de la Nature ; parce que la peinture est enfantée par cette Nature même; mais, pour parler plus correctement, nous l'appellerons *petite-fille* de la Nature; car, toutes les choses visibles sont enfantées par la Nature, et de ces choses enfantées est née la peinture ; donc à justement parler, nous l'appellerons petite-fille de la Nature et parente de Dieu. » (N° 652.) La classification de M. Uzielli est-elle empreinte de



ÉTUDE DE DRAPERIES POUR LA FIGURE DE SAINTE ANNE.

(Dessin de Léonard de Vinci, au Musée du Louvre.)

cette *sapienza cibo e veramente sicura richezza dell'anima?* Elle est légitime, sans doute, mais n'est-elle pas un peu la classification des ossements de notre squelette, au lieu d'être celle des formes et des fonctions de notre corps modelé, achevé et revêtu de beauté, avec son âme vivante, en un mot.

C'est Léonard lui-même qui nous oblige à combattre l'idée de M. Uzielli quand cet auteur, après avoir parlé du premier rang occupé par son grand compatriote vers l'an 1500 dans le domaine de la science et de l'art, ajoute : « Mais plus dans la science que dans l'art, puisque subordonnant dans ses tableaux au delà de son devoir l'impression au compas du géomètre et au scalpel de l'anatomiste, il reste peut-être inférieur à Michel-Ange, dont la hardiesse pleine

d'imagination a eu dans l'évolution du sentiment artistique des temps modernes une action bien plus grande que la sienne, etc. » Et d'abord où devine-t-on le compas et le scalpel dans le portrait de Mona Lisa? dans l'enchevêtrement inextricable du combat et dans l'ordre militaire triomphant des études pour la bataille d'Anghiari, dont plusieurs nous ont été révélées pour la première fois par M. Richter. Et, quant à l'étendue de l'influence exercée par Michel-Ange, qui, selon nous, est loin d'avoir été le signe de la véritable grandeur de celui qui l'a exercée, notre mémoire ne nous montre pas dans ce moment en quoi elle est plus considérable que celle de Léonard. Il serait possible même, que l'influence des vingt-deux éditions du *Traité de la peinture* de Léonard ait eu une action bien plus longue et bien plus décisive, sans que l'on s'en rende compte, sur toute notre éducation artistique et sur notre manière de voir et de juger les arts, si même elle n'en forme pas le fond. Et d'ailleurs ce livre merveilleux restera jusqu'à la fin des temps et sera toujours mieux apprécié, tandis que Michel-Ange ne pourra jamais avoir d'École, car le génie qui veut s'affranchir de certaines lois supérieures — et seul il peut se permettre de telles libertés — ne saurait produire un enseignement sain. Les imitateurs de Michel-Ange ne l'ont que trop démontré pour notre ennui et leur propre malheur.

Ne peut-on pas dire avec Léonard, en voyant M. Uzielli mettre la perspective à la suite de la géométrie parmi les mathématiques pures, ce que Léonard se disait à lui-même, dans un cas analogue cité plus haut : *Rappelle-toi de mettre sous chaque proposition les exemples de son utilité* (*de ses applications*), *afin que cette science ne soit pas inutile*. Or la perspective est bien inutile, si ce n'est comme gymnastique de l'esprit, si on ne la met au service du dessin et de la peinture. Ce dernier classement est peut-être moins scientifique, mais évidemment plus logique que celui de M. Uzielli. La perspective est née servante des arts et doit le rester.

Cela posé, nous n'oserions, sans un mûr examen de la question, reprocher à M. Richter dans son classement du *Traité de la peinture*, d'avoir séparé la perspective des effacements du contour (*prospettiva de' perdimenti*) de la perspective linéaire par les six livres de l'ombre et de la lumière, puis la perspective des couleurs et la perspective aérienne de la précédente par la théorie des couleurs, puisque cette succession est nécessaire pour l'intelligence graduelle de ces différentes branches de la perspective.

Nous pourrions à notre tour signaler une lacune chez M. Uzielli,

si nous n'étions convaincu qu'elle n'est que le résultat d'un simple oubli. La pauvre architecture, si maltraitée du monde, n'a pas trouvé place non plus dans son classement! Il est vrai que l'on peut la placer en tête ou à la fin des beaux-arts, *secondo l'indole d'ognuno*, sans rien changer au reste. Il est vrai, encore, que jusqu'ici l'on n'a à peu près rien dit sur Léonard architecte. Les vingt-neuf planches de l'ouvrage de M. Richter dont il sera question plus loin comblent cette lacune.

Au surplus, ce n'est pas pour attaquer la classification rêvée par M. Uzielli que nous nous séparons de lui dans ses appréciations; c'est pour montrer que celle qu'il reproche à M. Richter d'avoir adoptée, en principe du moins, est au moins aussi légitime que la sienne. Ces divergences dans l'appréciation seront l'une des difficultés contre lesquelles se heurteront tous ceux qui voudront entreprendre des classifications générales des écrits de Léonard et proviennent précisément de ce fait, déjà signalé, auquel le Maître doit sa place unique dans l'histoire, qu'il était à la fois *artiste savant* et *savant artiste* [1]. Un classement général *irréprochable* nous paraît un problème insoluble. Ce n'est que dans les monographies diverses que ce but pourra être réalisé dans les limites du cadre que l'on se sera posé. Celui entrepris par M. Richter ne nous en paraît pas moins d'une utilité extrême. Il était naturel, il faut en convenir d'ailleurs, que M. Uzielli cherchant à provoquer en Italie la publication des manuscrits de Léonard, longtemps avant que MM. Ludwig, Ravaisson et Richter entreprissent leurs travaux, ressentît du chagrin à voir son pays devancé, pour quelque temps du moins, dans cette entreprise que mieux que personne l'Académie *dei Lincei* aurait été capable de bien accomplir.

V

Nous n'avons dû nous arrêter que trop longtemps sur toutes ces questions préliminaires. Il est temps enfin de donner aux lecteurs de la *Gazette* un aperçu de celles des recherches de M. Richter les plus capables de les intéresser. Nous commencerons comme lui par le fameux *Traité de la peinture*.

1. Nous ne prétendons pas qu'il ne puisse y avoir dans les volumes de M. Richter des inconséquences de détail. Une partie provient, peut-être, du désir d'y introduire quelques renseignements intéressants pour lesquelles il n'avait pas de classe spéciale. Ainsi, par exemple, les nos 1080-1081 sont placés parmi les

C'est en 1880 que M. Richter trouva parmi les manuscrits de la bibliothèque de lord Ashburnham le texte original de la partie la mieux connue du *Traité de la peinture;* la libéralité avec laquelle il a été autorisé à faire des recherches dans les bibliothèques publiques et privées de l'Europe l'a mis à même de réunir les autres fragments qui, avec le précédent, composent la presque totalité de son premier volume. *Pour la première fois nous nous trouvons en présence des textes originaux de Léonard et des figures du Maître.* En comparant les quarante-trois héliogravures et les nombreux croquis dans le texte aux figures, surtout géométriques, qui accompagnent les éditions tirées des copies vaticane et riccardienne, on verra tout ce dont nous sommes redevables à M. Richter. On sait que c'est un Parisien, Raphaël Trichet Dufresne, qui, en 1651, publia pour la première fois un *choix* des écrits de Léonard, sur la peinture. Ce *Traité* a été réimprimé vingt-deux fois et dans six langues différentes. Mais aucune de ces éditions n'a été faite d'après les textes originaux de Léonard, supposés perdus. La meilleure copie de ce *Traité* existe à la Bibliothèque du Vatican et a été publiée en 1817 par Manzi; puis récemment un peintre établi à Rome, où nous avons eu le plaisir de le voir autrefois, M. Ludwig, en a fait une édition dont MM. Rayaisson et Uzielli font un grand éloge, mais que nous avons le regret de ne pas encore connaître [1]. Au dire de ce dernier savant, elle annulerait toutes les éditions précédentes. La copie vaticane contient, elle, les livres premier, cinquième, sixième, septième et huitième, c'est-à-dire cent onze chapitres qui ne figurent pas dans la copie de la Bibliothèque Barberini imprimée dans la première édition parisienne, qui, jusqu'en 1817, servit de base à toutes les autres réimpressions.

Toutes ces éditions contiennent des parties dont il serait téméraire, selon M. Richter, de rendre Léonard responsable, et d'autres parties, en les supposant authentiques, dont les originaux ne se retrouvent pas dans les manuscrits de Léonard parvenus jusqu'à nous. Enfin ces éditions présentent à leur tour des lacunes importantes, celle, par exemple, des proportions de la figure humaine. M. Richter pense que dans aucun cas l'ordre adopté dans les éditions basées sur

notes topographiques, alors qu'il y est question d'usages guerriers des Germains. Et à cette occasion il nous semble que sa traduction : « The Germans are wont to *annoy* a garrison », etc , n'est pas assez énergique; *annegare*, littéralement noyer, doit plutôt signifier ici : *suffoquer.*

1. Depuis que notre compte rendu est sous presse, nous avons pu combler cette lacune, et nous parlerons de ce travail dans notre troisième article.

la copie vaticane ne peut répondre à celui que s'était proposé Léonard ; d'autant plus que loin d'offrir un arrangement fondé sur un plan rationnel on y rencontre, d'après lui, *a chaotic confusion*, qui en rend la lecture peu satisfaisante.

Nous ne doutons pas qu'il n'y ait beaucoup de vrai dans cette opinion et, d'autre part, nous croyons que la coordination établie par M. Richter, dans son ensemble, repose sur des passages précis de Léonard ; ainsi, voyant ce dernier déclarer, au n° 13, « que la

FRAGMENTS D'ÉTUDES POUR LA BATAILLE D'ANGHIARI.

(Dessin de Léonard de Vinci, au British Museum.)

perspective doit précéder tous les traités et systèmes humains, etc. » on ne peut blâmer M. Richter d'avoir commencé le *Traité de la peinture* par la perspective linéaire — et ainsi de suite. Toutefois, il faut convenir que tout ce que contient le premier livre dans la copie vaticane, les réflexions si intéressantes sur la nature de la peinture, sa comparaison avec la poésie, la musique et la sculpture, forme un ensemble de considérations digne de figurer comme « ouverture », comme préface à l'ensemble du *Traité*, tout aussi bien que comme conclusion ; parti que M. Richter a, du reste, adopté pour les rares fragments originaux retrouvés, en les classant sous le titre : *Philosophie et histoire de l'art de la peinture*.

On se trouve constamment en présence de difficultés extrêmes. La connexion des idées et l'unité des points de vue relatifs à des objets ou a des sciences différentes, les rapprochements que Léonard en tire grâce à l'universalité de son esprit, lui ont inspiré, à des moments différents, des considérations qui, pour nous autres simples mortels placés en face d'une classification à faire, peuvent sembler parfois la source de contradictions, ou nous diviser sur la manière de voir selon la diversité de notre propre intelligence. Mais peut-être y a-t-il plus encore! Rien ne prouve que certains fragments épars ne proviennent pas de plusieurs conceptions distinctes du *Traité*. M. Richter lui-même estime par exemple que les paragraphes 482 à 508 relatifs à la vocation et à la vie du peintre, remontent à deux époques différentes, à 1492 et à 1515.

Il y a même tel passage (n° 23) qui pourrait faire croire que Léonard avait eu deux formes ou éditions du *Traité* en vue quand il dit, après avoir énuméré les dix fonctions de l'œil qui intéressent le peintre : « desquels offices *traitera ma petite œuvre présente*, rappelant au peintre au moyen de quelles règles et manières il doit imiter avec son art toutes ces choses, œuvres de la nature et ornements du monde ». L'expression : *Questa mia piccola opera* ne semble pas trop en rapport avec l'ensemble et l'importance de son travail.

Si notre hypothèse de deux formes différentes du *Traité de la peinture* était exacte, on comprend quelles difficultés en résulteraient pour le classement des fragments destinés tantôt à l'une, tantôt à l'autre rédaction. Enfin, selon le point de vue auquel on se place, selon que l'on s'adresse à des élèves d'une académie[1] ou bien à des hommes mûrs, la place que l'on assignera à certaines considérations pourra être différente également. Le lecteur peut juger du problème complexe en face duquel nous met le classement des fragments du seul *Traité de la peinture*. Comme avec les *Pensées* de Pascal, plusieurs modes de groupements peuvent ici se défendre.

Pour notre part nous devons nous abstenir de porter un jugement, car nous estimons que pour être à même de le faire avec autorité il

1. M. Charles Clément pense que beaucoup des Traités de Léonard étaient composés en vue de l'enseignement à son Académie de Milan, opinion qui peut être juste dans certains cas, mais que nous ne croyons pas applicable à tous ses Traités. Le besoin qu'éprouvait Léonard d'atteindre à la perfection et de connaître les vérités sur lesquelles elle repose, suffisent aussi pour expliquer la rédaction de ces Traités, soit en vue de sa propre instruction, soit en vue d'un but plus étendu de publication proprement dite.

faudrait en outre des aptitudes naturelles et de l'instruction requises, avoir consacré plusieurs années d'étude sérieuse non seulement aux parties du texte original que nous a données M. Richter, mais à la copie de la Vaticane, et à celle de la Bibliothèque Barberini qui a servi de base à la première édition, dont une partie des figures sont dues au Poussin. Il faut étudier cette dernière édition, car des rapprochements récents ont démontré avec évidence, que loin d'être restituées par le Poussin, une partie de ces figures a été copiée par lui d'après des originaux de Léonard ou du moins d'après des documents reposant sur ces derniers. Ce fait ressort d'une intéressante étude dans laquelle M. Pawlowski décrit un volume de dessins et de notes de Rubens appartenant aux héritiers de M. Ambroise Firmin-Didot. Il suffit à cet égard de comparer le fac-similé tiré du manuscrit de Rubens avec celui du Poussin pour être convaincu qu'ils remontent tous deux à un original commun [1]. Nous avons pu examiner ce manuscrit intéressant et quand même il ne serait pas de Rubens, il est en tout cas antérieur au Poussin, et, comme ce dernier n'a pu lui servir de modèle, il suffit amplement à établir qu'une partie des figures du Poussin dérive de Léonard comme cela est le cas indubitablement pour le manuscrit flamand. Au sujet de celui-ci nous sommes d'ailleurs loin d'être persuadé que certaines préventions, basées sur le fait de l'incendie d'un autre manuscrit de Rubens d'après Léonard, soient justifiées.

Il faudrait aussi examiner l'édition du *Trattato* faite à Florence en 1792, dans laquelle, d'après Manzi, auraient paru pour la première fois des dessins copiés d'après les esquisses originales de Léonard, copies dues à Stefano della Bella. Ce n'est qu'après une étude des plus sérieuses de tous ces documents, après s'être bien pénétré de l'esprit de Léonard, après que l'on aura en quelque sorte appris par cœur une série de ses maximes, que l'on pourra songer à la *restitution* du *Trattato della pittura* [2].

1. Voyez l'*Art*, n° du 1er juin 1884, pages 216 et 217. M. Pawlowski cite comme remontant à un même original, dans le *Trattato della pittura* de 1651, les figures des pages 50, 51, 55, 56, 57, 58, 62, 65, 67, 68, 69, 76 et 85; ce travail sur la théorie de la figure humaine, avec dessins originaux de Rubens, mérite une sérieuse attention, précisément à cause de la confusion résultant de l'incendie de l'un des manuscrits de Rubens.

2. Il faudrait examiner des documents d'une autre nature, tels par exemple que la série intéressante des figures anatomiques gravées par Bonasone. Malgré le peu de scrupule habituel à cet artiste, dans plusieurs de ces figures, aux attitudes parfois très nobles, il nous semble retrouver des formes léonardesques notamment

C'est à dessein que nous employons le mot de restitution, car nous sommes persuadé qu'il faudra avoir recours à des parties considérables du *Traité* conservées dans les copies anciennes, et nous sommes entièrement de l'avis de M. Luigi Ferri [1] : les considérations générales d'esthétique, beaucoup plus nombreuses dans la copie vaticane que dans les originaux actuellement connus, portent indubitablement l'empreinte de leur origine léonardesque, et il n'y a aucune raison suffisante de les rejeter. Comme M. Ferri, nous sommes convaincu qu'un grand nombre des écrits de Léonard sont perdus. Il suffit pour arriver à cette opinion de songer, d'une part, à cet esprit merveilleux, toujours à l'affût pour s'emparer de la moindre observation, *che profonda quasi per guioco*, comme dit M. Ferri, et, de l'autre, à la quantité considérable de dessins, croquis et observations que peut rassembler en vingt-cinq ans, le plus modeste de nos contemporains.

Ce travail de restitution, appartiendra à la troisième catégorie des travaux sur Léonard et ne pourra être qu'une monographie ; il prendra comme nous l'avons dit bien des années, mais il mérite au plus haut degré d'être abordé. Car, sans contredit, le livre de Léonard est un livre d'or, dont les observations mériteraient d'être étudiées et méditées non seulement par les peintres et les artistes, mais par tous ceux dont le Beau fait battre le cœur, et qui voient dans l'Art, au delà de la simple jouissance terrestre, l'une de ces voix divines qui attirent le cœur vers le ciel.

Si l'on cherche à se faire une idée de l'aspect qu'auraient eu les figures achevées du *Traité de la peinture*, il nous semble que les planches II, III et VI, pour des figures ayant trait aux démonstrations géométriques [2], répondront à cette question.

Pour celles qui se rapportent au Livre des Proportions du corps humain, il est probable que le dessin bien connu de Venise relatif à la quadrature de l'homme (pl. XVIII), est le seul qui nous montre comment Léonard comptait traiter ces figures. Les autres sont des

dans les jambes des dernières, alors même qu'il y aurait eu une interprétation intermédiaire, de Bandinelli. Il faudrait examiner aussi des dessins tels que ceux conservés à Christ Church à Oxford, et dont l'un donne les proportions des enfants à l'âge de un, deux, trois et sept ans. L'original de la jambe qui les accompagne paraît remonter à Léonard.

1. Leonardo da Vinci, secondo nuovi documenti. *Nuova Antologia*, vol. XLI, serie II, 15 oct. 1883.

2. On sait que les figures qui accompagnent le *Trattato della divina Proportione* de Fra Luca Paccioli passent pour avoir été dessinées par Léonard. Un examen attentif et répété nous a démontré qu'en aucun cas les figures du manuscrit original

ÉTUDE DE TÊTE ET DE MAIN. — COMBAT DE CAVALIERS.

(Dessin de Raphaël à l'Université d'Oxford.)

croquis plus ou moins arrêtés, tous intéressants, quelques-uns de premier ordre. On ne peut pas ne pas être frappé de l'expression de majesté antique et du sérieux des types que Léonard crée pour servir à ses démonstrations ; ils semblent si pénétrés de la vérité de la *divina proportione* qu'ils se soumettent à ces expositions avec le sérieux qui accompagne l'accomplissement de fonctions religieuses (pl. IX, X, XII, XVIII.) Puis, tout à coup, à côté de l'un de ces profils empreints de la majesté d'un sénateur romain (pl. IX), Léonard a jeté sur le papier le haut d'un cavalier rayonnant de jeune beauté et de cette sérénité antique qui avait disparu du monde depuis la cavalcade immortelle de Phidias.

Pour juger enfin de l'analogie, en même temps que de la distance qui les sépare, entre les rares figures humaines de la copie vaticane et les croquis originaux, on comparera les planches II, V, XV de l'édition de Manzi, avec les planches XXII, XXXI et XXXII du premier volume de M. Richter. La figure de l'homme debout, page 156 du manuscrit du Poussin chez M. Firmin-Didot, paraît faite d'après le type dont le croquis de Léonard se trouve à la planche XXXI, fig. 3, de M. Richter.

La planche XXXIV est l'une des plus saisissantes de tout l'ouvrage. Les anges, messagers de la colère divine, déroulant et entraînant l'ouragan déchaîné, précipitent le déluge par-dessus des rochers que celui-ci entraîne avec lui dans l'abîme ; au premier plan on voit un arbre gigantesque non seulement brisé mais écrasé par la fureur du vent qui a atteint et abattu pêle-mêle, dans sa course, une troupe de cavaliers et de chevaux, ayant les attitudes les plus diverses. Léonard s'est complu à mettre au service de sa puissante imagination une série de ces formes parfois bizarres que lui révélait sa science appliquée à l'observation des nuages et des cours d'eau. C'est un peu la fidélité de l'hydraulicien qui se met au service de Dante. Que n'a-t-il illustré l'Enfer du grand poète !

Les planches XXXVI, XXXVII, XXXIX, XL, empruntées comme la précédente à la collection de la reine à Windsor, montrent d'autres scènes en rapport avec de grands cataclysmes. Citons encore : les

de Paccioli, conservé à la Bibliothèque de Genève, ne sauraient être de la main de Léonard ; ils ont été reportés sur vélin au moyen du poncif et repassés simplement à la plume, puis lavés. — Les originaux piqués à l'aiguille n'existent plus. Étaient-ils de Léonard ? C'est ce que nous ne saurions dire, mais nous avons vu aux *Offices*, à Florence, des dessins de polyèdres qui montrent que d'autres Italiens encore eussent été capables de faire ce travail.

admirables études de main de la planche XXXIII, d'autant plus intéressantes qu'elles semblent voisines de la première manière de Léonard, la draperie si gracieuse d'une femme agenouillée (pl. XLIII); et la figure allégorique si singulièrement drapée (pl. XXXVI) dont les bras courts rappellent ceux du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard, si plein de mystère, au Louvre. Dans la planche XXVI, avec un vieillard assis et drapé, Léonard a voulu montrer l'apparence de certains vêtements supérieurs qui en recouvrent d'autres et explique ainsi le parti pris rationnel dans certains ajustements de la *Sainte Anne* ou de la *Joconde*. Citons enfin un beau paysage à la sanguine (pl. XXIX) et la belle tête de femme de la collection de Turin, planche VI.

Quels sont les renseignements nouveaux que nous donne M. Richter sur les œuvres capitales, inséparables du nom de Léonard : la *Cène*, la *Bataille d'Anghiari* et la statue équestre de *François Sforza?*

Deux notices seulement tirées d'un des manuscrits du South Kensington Museum se rapportent à la *Cène* de Santa-Maria delle Grazie et montrent la manière réaliste, dans le bon sens du mot, dont Léonard procédait souvent. Il décrit les différents effets immédiats qui devaient se produire dans les attitudes, gestes et expressions des apôtres au moment où le Maître leur apprend que l'un d'eux le trahira. Un dessin à la plume, étude pour la moitié droite de la *Cène*, deux superbes têtes d'apôtres à la sanguine, la première de saint Mathieu, la seconde de Judas, une autre au crayon noir pour l'adorable tête de saint Philippe, une étude pour le bras droit de saint Pierre, — tous tirés de la collection de la reine à Windsor, — deux études à la sanguine sur une même feuille à l'Académie de Venise, tels sont les documents authentiques que M. Richter a réunis dans son premier volume.

Il faut y ajouter, croyons-nous, le dessin du Louvre (page 297) qu'il a cru devoir joindre comme illustration du paragraphe qui traite de la représentation d'un personnage parlant à d'autres qui l'écoutent. Il s'adapte merveilleusement, il est vrai, à ce sujet; et la figure isolée du bas qui, du geste de la droite, se montre elle-même, répond si bien par ce mouvement aux paroles du Sauveur et rappelle si évidemment le type de la figure de la planche XLV, ce dont M. Richter convient, que nous n'hésitons pas à le classer parmi les études préparatoires de la *Cène*, comme le fait M. Brun.

Les trois croquis d'architecture de la planche XLV sont des études de Léonard pour la coupole de la cathédrale de Milan, ainsi que ceux des planches XCIX et C. Peut-être peuvent-ils être datés de

1488, époque à laquelle Léonard présenta un modèle pour cette partie de l'édifice.

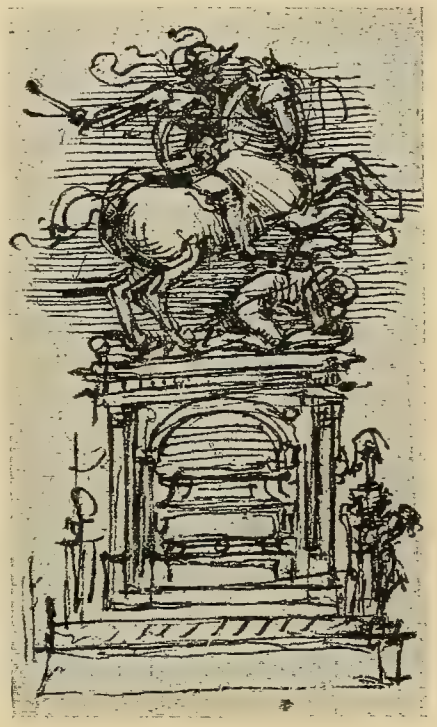
Six études, inédites paraît-il, de Léonard, se rapportent au fameux groupe central de la *Bataille d'Anghiari* connu par le dessin de Rubens conservé au Louvre et l'estampe d'Edelinck. Elles montrent quelques-unes des phases du duel avant qu'il prît ce caractère d'enchevêtrement inextricable d'hommes et de chevaux qui est l'un des traits saillants de cette composition célèbre, la seule dont Vasari fasse mention. La *Gazette* a fait reproduire une partie de l'un de ces croquis conservé au British Museum. Grâce à des rapprochements ingénieux, M. Richter nous fait entrevoir pour la première fois quelques-uns des grands traits de la composition d'ensemble. Un dessin de Windsor représentant un front de cavalerie d'une allure superbe qui s'avance au combat, bannières déployées [1], formait sans doute l'extrémité droite du carton, ainsi que l'on peut le penser d'après un cheval, vu de dos, qui se retrouve sur un dessin reproduit dans notre figure, où Raphaël a aussi esquissé rapidement le groupe central de cavaliers. Les conditions nécessaires d'équilibre dans la composition, ainsi que le mouvement des figures, autorisent à voir dans les quatre cavaliers admirablement groupés deux à deux, combattant contre des fantassins, une idée de ce qui devait se passer à la gauche de l'action. M. Richter pourrait avoir raison en pensant qu'à Venise les deux dessins de Raphaël représentant un soldat avec une bannière mar-

ÉTUDE POUR LA STATUE ÉQUESTRE DE FRANÇOIS SFORZA.

(Dessin tiré des manuscrits de Léonard de Vinci.)

1. D'après l'opinion de M. Richter et du sénateur Morelli, ce dessin serait une copie due probablement à Cesare da Sesto.

chant vers la gauche et un fantassin avec une lance combattant un cavalier, sont des études d'après des figures du carton de Léonard. Vasari parle d'ailleurs des études de Raphaël d'après Léonard, et nous croyons pouvoir en indiquer une preuve de plus dans le cheval le plus avancé des deux cavaliers barbares au premier plan à droite dans la fresque d'Attila au Vatican, dont tout le mouvement est celui du cheval de gauche dans le dessin de Léonard, reproduit planche LIV, et d'un autre, planche LVII. — Deux belles têtes d'étude pour les guerriers du groupe central, conservées au Musée de Buda-Pesth complètent les documents cités plus haut. M. Richter en nomme d'ailleurs plusieurs autres, et il pense que le seul dessin de la collection Thiers, maintenant au Louvre, publié par M. Charles Blanc dans sa *Vie des peintres* et que d'ailleurs il n'a pas vu, ne peut être tenu pour un document bien authentique. En cela M. Richter a parfaitement raison, car nous pouvons lui en nommer l'auteur qui n'est ni plus ni moins que Bramante dans la dernière partie de sa vie[1] et ce n'est pas le seul dessin du grand architecte que l'on essaye d'honorer à tort, nous en convenons, du glorieux nom de Léonard.



ÉTUDE POUR LE MONUMENT ÉQUESTRE DE FRANÇOIS SFORZA, OU POUR CELUI DE TRIVULCE.
(Dessin de Léonard de Vinci, à Windsor.)

Un dernier rapprochement. Dans le dessin de Windsor (pl. LVI) le cavalier allant vers la droite, le bras droit étendu en arrière avec le bâton de commandement, rappelle d'une manière frappante plusieurs des études pour la statue équestre de François Sforza. Enfin M. Richter

1. Ce dessin a été gravé dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XII, 1862, 1re pér., p. 303. Et le cheval vu de dos, dans le dessin de Raphaël et dans celui de Cesare de Sesto, tiré du carton de Léonard, se voit aussi sur un dessin gravé par Gerli, reproduit dans la *Gazette*, t. XXV, 1re pér., p. 147.

pense que le texte décrivant la bataille, contenu dans le *Codice atlantico*, mais qui n'est pas de la main de Léonard, pourrait être un récit de l'action fourni au peintre peut-être par la Seigneurie, pour le mettre au courant des principaux événements de la journée d'Anghiari.

M. Richter n'a malheureusement pas trouvé le moindre document relatif au *Portrait de la belle Joconde;* par contre ceux qui ont trait à la statue équestre de François Sforza sont fort nombreux. Les travaux de M. Courajod ont mis les lecteurs de la *Gazette* au courant de cette question importante. Malheureusement nos deux savants amis ne sont pas d'accord sur un point capital. Le modèle définitivement adopté et achevé par Léonard, représentait-il le duc de Milan porté en avant sur un cheval au galop, ou bien s'avançait-il fièrement sur un coursier à l'allure plus calme? M. Courajod incline, on le sait, pour la première solution; M. Richter, pour la dernière, et s'appuie sur ce fait que parmi les rares croquis relatifs à la fonte du cheval, six le montrent au pas, un seul au galop. Si l'on rapproche l'indication connue de Léonard disant : « le 23 d'avril 1490, je commençai ce livre et recommençai le cheval », d'un dessin à la sanguine montrant un cheval au pas, entouré d'un échafaudage [1], et que l'on adopte l'opinion de M. Camillo Boito tendant à voir ici l'échafaudage qui aurait servi à rouler le modèle lorsqu'il fut exposé en 1493 pendant les fêtes du mariage du futur empereur Maximilien avec Bianca Marie Sforza, opinion qui cependant sourit médiocrement à M. Richter, — si l'on veut adopter ces interprétations et ces rapprochements, il semblerait alors probable que le cheval, dans le modèle définitif, marchait réellement au pas. Toutefois M. Boito n'exclut pas la possibilité que le modèle fut exposé aux noces de l'année 1489 et non à celles de l'année 1493, ce qui détruirait la présomption que nous venons de formuler et, puisque l'un des pieds de devant du cheval s'appuyait sur une urne renversée d'où s'échappe de l'eau, peut-être la statue de la planche LXIX, reproduite dans notre figure où le cheval est dans ce même mouvement, représenterait-elle l'aspect approximatif de tout le modèle. Nous ne croyons pas que, dans l'état actuel des choses, l'on puisse prouver que ces présomptions soient erronées; mais, d'autre part, elles ne me paraissent pas concluantes. Nous considérons la question comme indécise; il nous semble même que les esquisses de Léonard où le cheval galope sont traitées plus *con amore*. Enfin nous connaissons un certain nombre d'œuvres

1. Publié dans le *Saggio*, pl. XXIV, et par M. Richter, pl. LXXVI, fig. 1.

d'art tant en Italie qu'en France où l'on voit revenir la même figure d'un cavalier au galop, représentations qui évidemment remontent toutes à un original célèbre commun, peut-être au modèle de Léonard. Cette circonstance ne nous paraît pas fortuite. Aussi, pour notre part, croyons-nous prudent d'attendre de nouveaux renseignements avant de nous prononcer d'une manière définitive [1].

Comme nous l'avons dit précédemment, personne n'avait parlé jusqu'ici de Léonard architecte ; quelques lignes à peine lui avaient été consacrées. Les principales études que nous avons réunies et groupées dans l'ouvrage de M. Richter, ne sont pas accompagnées de moins de vingt-neuf planches. Le résultat de notre examen a été de constater que Léonard était le seul dont les capacités architectoniques puissent être égalées à celles de Bramante, que les projets primitifs pour Saint-Pierre placent en tête des plus grands architectes de tous les temps. Il nous est permis de dire qu'en réalité c'est là toute une révélation, bien que nous devions ajouter qu'elle ne sera rendue complète que par la monographie sur Léonard architecte que nous espérons pouvoir donner dans un avenir prochain.

Bornons-nous à dire que pas une question concernant l'architecture n'est restée indifférente à Léonard, depuis les plus simples questions de mortier jusqu'aux combinaisons si variées d'un traité complet sur les coupoles. Dans celui-ci, les formes employées se rapprochent parfois tellement de celles particulières à Bramante que, si l'on ne voyait pas l'écriture de Léonard, on serait tenté de prendre ces croquis pour ceux de l'architecte de Saint-Pierre. Cette circonstance augmente le désir que l'on aurait de connaître la nature des rapports ayant existé entre ces deux maîtres uniques qui, pendant dix-huit ans environ, vécurent côte à côte à Milan, tous les deux avec le titre d'ingénieur et peintre ducal. Le nom de Bramante se rencontre deux fois dans les écrits de Léonard, malheureusement dans des circonstances trop vagues pour nous fournir quelque lumière au sujet de leurs relations. Remarquons que plusieurs groupements bizarres parmi les coupoles, ont pour but de faire ressortir les effets de certaines combinaisons au point de vue technique, mais non pour servir de types de beauté.

Si nous exceptons un modèle présenté en 1488 pour le dôme de la

1. Le dessin de Munich, remis en honneur par M. Courajod (gravé dans la *Gazette*, t. XVI, 2e pér., p. 423), quelle que soit la confiance que nous ayons généralement dans les appréciations du sénateur Morelli, ne nous paraît même pas digne de Pollajuolo. Ce qui n'ôte rien à son intérêt comme reflet d'un original disparu.

cathédrale de Milan, on ne connaît pas avec certitude quels sont les édifices pour lesquels Léonard aurait présenté des projets, mais il n'y a pas là de raison pour moins estimer la valeur de ses études. S'il suffisait d'avoir construit pour être architecte, tout bâtisseur aurait droit à ce titre.

A notre époque de chemins de fer métropolitains, on admirera la disposition d'une ville dont le système des rues est établi à deux étages différents destinés à des services différents (pl. LXXVII et LXXVIII, fig. 2), celle pour former une belle écurie bien propre (pl. LXXVIII fig. 1).

Nous parlerons plus loin de la nécropole royale, qui devait surpasser considérablement les plus grandes pyramides d'Égypte avec lesquelles elle rivalise par sa simplicité grandiose. La seule courbe initiale qui sépare le monument du sol et prépare l'édifice au sommet, montre l'abîme qu'il y a entre le grand maître italien et les géomètres de l'Égypte. Cette composition (pl. XCVIII) place Léonard parmi les plus grands architectes dans le sens élevé du mot.

Mentionnons enfin une étude qui a trait au séjour de Léonard en France. La première (pl. LXXXI, fig. 2) est évidemment un projet de château situé sur le bord d'*une route conduisant à* Amboise, combiné avec un immense bassin entouré de gradins pour assister aux joutes.

Les recherches de Léonard, relatives à la nature des arcs, à leur équilibre, aux crevasses et lézardes dans les murs et aux absides (niches) sont probablement les premières de ce genre. De nos jours, même, on lira avec profit et intérêt ses observations pleines de finesse et de clarté.

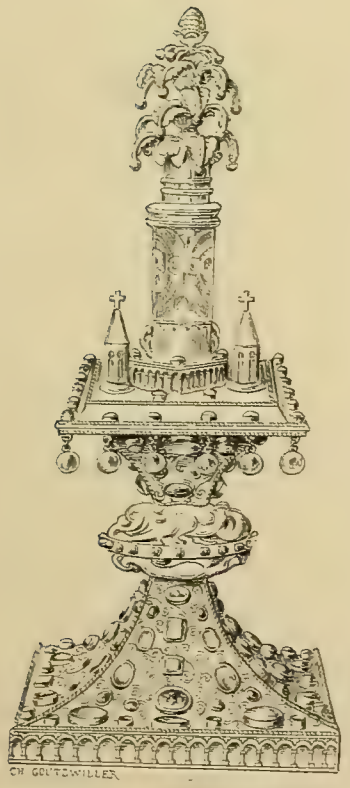
H. DE GEYMULLER.

(*La fin prochainement.*)

L'EXPOSITION

D'ART RÉTROSPECTIF [1]

DE LIMOGES



Les Expositions d'art rétrospectif organisées en province présentent bien souvent ce grave défaut de n'être que des répétitions, dans des proportions fort réduites, des exhibitions artistiques du même genre qui se font à Paris. Et, avouons-le, si ces expositions peuvent être parfois utiles, mettre au jour quelque objet d'art méconnu, elles ne servent en général qu'à flatter l'amour-propre des amateurs du cru. A Limoges, la situation est bien différente. Le Limousin a été de tout temps le centre de fabrication très active d'objets d'art d'un genre particulier; et si l'objectif des artistes limousins s'est modifié peu à peu; si des émaux champlevés ils en sont venus par une transition encore difficile à saisir à fabriquer des émaux peints; si aujourd'hui la porcelaine a remplacé l'émail, il n'en est pas moins vrai qu'il y a toujours eu là depuis de longs siècles un centre d'activité artistique, et une exposition organisée dans ce centre devait forcément offrir au visiteur une série

1. L'Exposition de Limoges, organisée sous le patronage de la Société Gay-Lussac et de la Société archéologique du Limousin, a été installée dans le nouvel

d'objets de fabrication locale toujours intéressants à étudier, souvent même d'une réelle valeur esthétique.

Je voudrais pouvoir passer sous silence bien des parties de l'Exposition pour en venir tout de suite à la section la plus curieuse, je veux parler de l'orfèvrerie. On sait qu'à ce point de vue le Limousin est encore, malgré de nombreux actes de vandalisme, et aussi malgré les amateurs toujours en quête de belles choses, extrêmement riche; il a notamment conservé une très grande partie du Trésor de la célèbre abbaye de Grandmont, dispersé à la veille de la Révolution et partagé entre les églises du diocèse de Limoges. Ces pièces d'une valeur et d'une beauté exceptionnelles sont déjà connues en partie par les publications de l'abbé Texier et surtout par les belles planches des *Annales archéologiques* publiées par Didron. Il serait même à souhaiter que quelque archéologue limousin entreprît à l'aide des inventaires et des objets eux-mêmes la reconstitution, en un volume accompagné de bonnes planches, de ce trésor de Grandmont dont on n'apprécie pas encore toute la richesse et toute l'importance au point de vue de l'histoire de notre art national. Mais voilà que je me laisse entraîner vers l'orfèvrerie; j'y reviendrai tout à l'heure, longuement; il convient auparavant de parler un peu des autres arts représentés à l'Exposition de Limoges.

Je ne dirai rien des dessins envoyés par la Commission des monuments historiques; tout le monde les connaît plus ou moins et a pu apprécier avec quelle conscience et quel talent sont faits ces relevés des architectes du gouvernement dont on voudrait pouvoir également louer les restaurations.

Limoges a été dépouillée depuis longtemps de ses plus beaux manuscrits et le fonds de Saint-Martial, acquis sous Louis XV, forme aujourd'hui un ensemble imposant à la Bibliothèque nationale; c'est là qu'il faut aller étudier l'histoire de la miniature en Limousin, car parmi les manuscrits restés à Limoges et qui appartiennent, soit à la Bibliothèque communale, soit au Grand séminaire, soit à des parti-

hôtel de ville, mis à la disposition du comité par la municipalité. Il en a été publié un catalogue très soigné, exécuté, pour la partie rétrospective, par MM. Guibert, le chanoine Arbellot, Astaix, Marbouty, Tardieu, Tixier, Bourdery, Lachenaud, Moufle, Mariaux, Lavergnolle, Ducourtieux, Gautier. Il doit paraître sous peu un catalogue illustré; on annonce en outre la publication de deux albums de l'Exposition : l'un dû à MM. Palustre et Barbier de Montault; l'autre, à M. Rupin, de Brive; ce dernier compte reproduire 150 ou 200 objets. — Les dessins qui accompagnent cet article ont été exécutés d'après des photographies que je dois à l'obligeance de M. C. Marbouty.

culiers, les plus beaux ne sont point limousins. L'un d'eux, le Missel donné en 1405 par Simon de Cramaud à la cathédrale de Limoges, a dû être écrit dans le nord de la France vers la fin du XIVe siècle. C'est un volume d'une grande beauté, dont les miniatures, bien que de petite dimension, sont de véritables œuvres d'art. Un autre, qui

ANGE RELIQUAIRE, XIIe SIÈCLE.
(Église de Saint-Sulpice-les-Feuilles.)

RELIQUAIRE EN FORME DE BURETTE.
(XIIIe siècle. — Église de Marval et Milhaguet.)

se recommande également par le nombre et la conservation de ses miniatures à fond d'or, est l'Antiphonaire donné par les moines de la Couture du Mans au chapitre de Saint-Junien, en 1397; le manuscrit est du reste plus ancien et c'est certainement le joyau de la Bibliothèque de Limoges. Le *Premier registre consulaire de Limoges* renferme deux minatures du XIIIe siècle, mais elles n'ont qu'un intérêt d'art fort restreint et leur conservation laisse beaucoup à désirer, ce qui s'explique aisément quand on sait que tous les consuls qui se sont

succédé depuis le XIIIe siècle ont prêté serment la main posée sur ce livre, en entrant en charge. Si l'on descend jusqu'au XVIe siècle, on trouvera, dans les registres de confréries, des miniatures qui sont des œuvres d'art de premier ordre, dues sans doute à des artistes tels que les Limosins et les Pénicauds. Ces confréries, qui pullulaient à Limoges, ont donné naissance à des recueils, à des registres sur lesquels on inscrivait les noms des membres et les règlements de la corporation; et comme dans presque toutes ces sociétés se trouvaient des artistes, peintres verriers ou émailleurs, il en est résulté que ces volumes ont été ornés de dessins ou de peintures qui font le plus grand honneur à leurs auteurs. La miniature qui forme le frontispice du registre de la *Confrérie des pauvres à vêtir* est datée de 1535; et on pourrait, sans trop d'invraisemblance, mettre au-dessous le nom de Léonard Limosin. Je ne crois pas que l'on ait signalé une plaque émaillée reproduisant ce dessin, mais une autre miniature placée en tête du registre de la *Confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Michel des Lions* (1556) a été souvent reproduite en émail; elle représente la *Cène;* le dessin en est correct, et le coloris, fort léger, ajoute encore au charme très réel de la composition. Le registre de la *Confrérie de Saint-Pierre de Queyroix* a été depuis longtemps signalé par tous les auteurs qui se sont occupés de l'histoire de l'émaillerie à Limoges; les inventaires, devis, dessins d'ornements d'église qui en forment la plus grande partie, constituent un des documents les plus curieux pour l'art français du XVIe siècle.

L'Exposition ne peut montrer la plus ancienne impression de Limoges. Le Bréviaire imprimé par Jean Berton en 1495 n'est connu que par un seul exemplaire, celui de la Bibliothèque nationale, qui l'a acquis par voie d'échange de la Bibliothèque royale de Copenhague. Les impressions limousines du XVIe siècle ont un grand prix pour l'histoire locale, mais elles ne présentent point à proprement parler d'intérêt artistique, et les livres, sortis des presses des Garnier, des La Nouailles, des Barbou de Paris ou de Limoges, ne peuvent séduire que les amateurs de raretés bibliographiques.

L'industrie des tissus, la tapisserie, la broderie, la dentelle peuvent offrir encore toute une série de monuments incontestablement limousins, toujours très curieux et souvent fort beaux. Faut-il attribuer à un atelier de Limoges une grande pièce de tapisserie du XVIIe siècle représentant l'*Assomption de la Vierge?* Ce panneau a bien été fabriqué pour une confrérie de Limoges, mais je n'oserai être aussi affirmatif que le *Catalogue*, et l'on ne peut vraiment y relever des

différences sensibles avec les pièces fabriquées à Aubusson. D'Aubusson certainement sont plusieurs belles tapisseries représentant une *Chasse à l'autruche*, *David et Bethsabée*, appartenant à M. Buisson, et une série de cinq pièces de l'*Histoire de Psyché*, appartenant à M^me^ Jacquet ; mais les deux morceaux hors ligne de cette fabrication

CHEF EN ARGENT DE SAINT ÉTIENNE DE MURET, XV^e^ SIÈCLE.

(Église Saint-Sylvestre.)

sont les deux tapisseries exposées par M. Georges Lézaud, et portant la signature de François Picqueaux ; elles représentent l'*Enlèvement d'Europe* et *Un lion et une lionne ;* la première surtout est d'une fraîcheur et d'une finesse remarquables. On sait que Picqueaux fut envoyé en 1773 à Aubusson en remplacement de Léonard Mergoux en qualité d'assortisseur et ce fut pendant son séjour dans cette ville que furent exécutés ces panneaux. Je ne parlerai pas des tapisseries flamandes dont l'Exposition compte quelques beaux échantillons ; ces

tapisseries ne sont devenues limousines que par *destination*, et je ne veux parler ici que des objets proprement limousins. On me permettra toutefois de faire une exception pour signaler un beau panneau de grande dimension représentant, je crois, une des scènes de l'*Histoire de Gombaut et de Macée*, appartenant à M. Camille Marbouty; c'est très probablement une tapisserie fabriquée à Paris. On sait que ces pièces sont assez rares; celle-ci est en bon état et n'aurait besoin que de fort peu de restaurations pour recouvrer sa beauté première.

Si les pièces anciennes de ce point de Tulle dont M. René Fage a retracé l'histoire font absolument défaut dans les vitrines de l'Exposition (le plus ancien échantillon exposé est un voile des pénitents blancs de Tulle, daté de 1818), en revanche on voit accroché à la muraille un très riche devant d'autel en guipure, appartenant à M^me^ Nivet-Fontaubert. Ce devant d'autel, d'une parfaite conservation et d'une taille peu ordinaire est daté de 1632. On y a représenté l'*Annonciation* et, sur plusieurs frises superposées, des griffons séparés par des vases et des figures de femmes et d'hommes alternant : les femmes tiennent des cornes d'abondance, les hommes sont à cheval sur des tonneaux. Ce sont, à vrai dire, des sujets un peu mythologiques pour figurer sur une nappe d'autel, mais encore au XVII^e^ siècle on n'y regardait pas de si près. Où a été fabriquée cette guipure? A Limoges même, peut-être, où, m'assure-t-on, elles étaient autrefois très communes. On sait du reste que certaines broderies sont dénommées, dans des inventaires du XVI^e^ siècle, *limogiatures;* il faut donc que les broderies de Limoges aient joui d'une certaine renommée.

La limogiature me ramène à l'*œuvre de Limoges*, à cet *opus lemovicense* dont certains archéologues voudraient diminuer singulièrement l'importance; néanmoins, avant de se prononcer, ils feront bien d'étudier d'un peu près certains monuments limousins, notamment la célèbre Châsse d'Ambazac que d'aucuns croient sortie d'un atelier des bords du Rhin. A vrai dire cette opinion ne m'étonne pas beaucoup : le problème des origines de l'émaillerie est certainement l'un des plus décevants de l'archéologie du moyen âge, et il offre ceci de particulier que les points qu'on serait en droit de considérer comme acquis aujourd'hui sont continuellement remis en discussion, en sorte que loin de s'éclaircir la question s'obscurcit de jour en jour. Je ne suis point Limousin, je suis donc parfaitement indépendant pour juger la question. J'admire fort les pièces d'orfèvrerie nées sur les bords du Rhin et de la Meuse, mais je n'admire pas moins les joyaux fabriqués sur les bords de la Vienne; je ne pense pas que des orfèvres qui les

ont conçus, les uns fussent de véritables savants et les autres des prodiges d'ignorance; les premiers aimaient beaucoup à décorer leurs œuvres de longues inscriptions, les autres n'en mettaient pas ou fort peu : affaire de race et de caractère; on ne saurait leur faire un crime de cet excès de modestie. Donc, n'en déplaise à certaines personnes, je continuerai jusqu'à nouvel ordre à considérer la Châsse d'Ambazac comme une œuvre limousine de la première partie du XIII^e^ siècle; elle a été souvent gravée, aussi suffira-t-il de rappeler qu'elle est de très grande dimension (66 centimètres de long) et affecte la forme d'une église ou nef flanquée de bas côtés recouverts d'un toit à un seul rampant et munie de trois transepts, l'un au centre, les deux autres aux extrémités. Toute la surface de la châsse est recouverte de chatons ou de bordures émaillées, figurant des rinceaux ou des dessins géométriques, de filigranes, de cabochons. Une crête découpée à jour, sur laquelle est fixée une colombe, termine le monument. L'effet est grandiose et les tons des émaux particulièrement harmonieux; ce sont les mêmes tons que l'on retrouve sur la plaque de fond d'une figure de saint Jacques appartenant à M. Astaix. On pense que cette figure d'apôtre, ainsi que les figures de même grandeur et de même facture que possède le Musée du Louvre ou que l'on trouve dans les collections Dutuit et Basilewski, proviennent toutes d'un même monument, châsse ou devant d'autel, ayant appartenu à l'abbaye de Grandmont.

Ce sont là des monuments du XIII^e^ siècle. J'en passe beaucoup et des meilleurs, faute de place; on en trouvera la description dans le *Catalogue* de l'Exposition. Mais l'Exposition renferme aussi des pièces du XII^e^ siècle, absolument limousines; il me paraît difficile de rencontrer un reliquaire d'un plus grand caractère que celui de Saint-Sulpice-les-Feuilles. Cet ange porteur d'un reliquaire en cristal de roche est un véritable petit chef-d'œuvre d'exécution; on croit voir la réduction d'une des sculptures de Moissac ou de Cahors; mais ici le travail est plus précieux, l'expression plus vive et l'émail champlevé et cloisonné qui recouvre les ailes ajoute encore par son incomparable éclat à l'étrangeté de cette figure. Le reliquaire de l'église des Billanges, un saint Étienne portant un reliquaire de la vraie Croix, est très postérieur à l'ange de Saint-Sulpice, si même il n'est pas du XIII^e^ siècle; en tout cas ce n'est qu'une grande figure d'applique que l'on a transformée en statue en la fixant sur un pied de croix. Des XII^e^-XIII^e^ siècles il faut encore citer les deux reliquaires de Châteauponsac et d'Arnac-la-Poste. Qu'on se figure un calice

dont la coupe serait remplacée par une sorte de terrasse sur laquelle sont disposés de petits reliquaires en cristal de roche ; ces deux pièces sont tout à fait du même art, mais l'une est construite sur un plan carré tandis que le pied et la terrasse de l'autre sont à six lobes. Toute la surface de ces reliquaires est recouverte de cabochons, de pierres antiques, de filigranes ou de petits chatons en émail cloisonné qui m'ont paru d'origine byzantine. A signaler également une élégante burette en cristal de roche gravé, de style oriental, provenant également de Grandmont, où elle servait de reliquaire, et conservée actuellement dans l'église de Marval. Sur chacune de ses faces est

ÉMAUX CHAMPLEVÉS DE LA CHASSE DE BELLAC, XII^e SIÈCLE.

(Exposition de Limoges.)

taillé un aigle d'une allure superbe et la monture est tout entière en argent niellé. Je suis contraint de passer sous silence plus d'une autre pièce provenant du trésor de Grandmont et près d'une douzaine de belles châsses limousines du XIII^e siècle (parmi lesquelles celle que possède le Musée national Adrien Dubouché est la plus remarquable) ; la *Vierge* de Breuil-au-Fa, la plus grande que contienne l'Exposition, et dont les yeux émaillés font penser à la figure de sainte Foi du trésor de Conques ; le pied de croix d'Obazine ; les croix à double traverse du Dorat, d'Eymoutiers, d'Obazine, de Saint-Priest-Taurion ; mais il me faut dire un mot de l'œuvre capitale de l'Exposition au point de vue archéologique, de la Châsse de Bellac, dont les plaques émaillées sont probablement destinées à faire beaucoup de bruit dans le monde des émailleurs. Retrouvée il y a deux ans, je crois, au fond d'une sacristie poudreuse, sa renommée n'est pas encore parvenue jusqu'à Paris ou du moins les Parisiens qui l'ont vue se

sont montrés d'une discrétion exemplaire. Au demeurant, c'est, comme construction, un monument peu artistique. Qu'on se figure une châsse en forme de maison composée de plaques de cuivre guilloché, clouées sur une âme de bois. Sur chacune de ses grandes faces sont enchâssées six plaques circulaires d'émaux champlevés sur cuivre; la décoration entière, y compris les extrémités, comprenait quatorze plaques d'émail. Il n'en reste plus aujourd'hui que onze — trois de ces médaillons ayant disparu — d'environ six centimètres et demi de diamètre. Ces médaillons sont légèrement convexes et offrent sur un fond doré, les images du Christ, de la Vierge, de l'Agneau, des

ÉMAUX CHAMPLEVÉS DE LA CHASSE DE BELLAC, XII[e] SIÈCLE.
(Exposition de Limoges.)

Symboles des Évangélistes et en outre des griffons et des oiseaux affrontés. Les seules couleurs employées sont le bleu turquoise, le bleu lapis, le vert, et pour les carnations, le blanc. L'artiste a très bien réussi les animaux conventionnels que lui ont inspirés des modèles orientaux, mais il a complètement échoué pour les figures, qui sont de la plus complète barbarie. A quelle époque faut-il attribuer ces émaux? Sont-ils limousins, sont-ils allemands ou appartiennent-ils à une école intermédiaire encore inconnue? Voilà autant de points qu'il faudra éclaircir. Cependant, je crois que dès maintenant on peut assurer que ces émaux sont bien français et par conséquent limousins. On ne connaît qu'une série d'émaux de même facture : ce sont les plaques qui ornent la cassette qui contenait les reliques de sainte Foi, à Conques. Cette cassette est déjà connue des lecteurs de la *Gazette* et Labarte a publié dans l'album de son *Histoire des arts industriels* plusieurs plaques qui permettront à ceux qui n'ont pas vu la Châsse de

Bellac et le reliquaire de Conques de se rendre un compte exact de ces émaux. A Bellac et à Conques le style est le même, certains motifs semblables, les couleurs identiques. Or, par l'inscription de l'une des plaques du reliquaire de Conques on sait que ce coffret fut donné à l'abbaye par l'abbé Boniface, mort vers 1137. Voilà donc une date bien certaine qui s'applique admirablement à la châsse de Bellac; quelques archéologues l'ont attribuée au XI^e^ siècle. Je pencherais plutôt pour le XII^e^. Il est préférable dans une semblable appréciation de s'en tenir à la date la plus moderne. Quoi qu'il en soit, voilà deux monuments limousins qui s'éclairent très heureusement l'un par l'autre et qui permettent d'établir les droits de Limoges d'une façon très sérieuse. Je dis les droits, mais je ne veux pas dire par là les droits d'antériorité de Limoges sur un autre centre de fabrication, allemand ou mosan.

Je crois pour ma part que l'on a déplacé la question en la mettant sur ce terrain. Limoges ne doit rien à l'Allemagne et l'Allemagne ne doit rien à Limoges. Les deux Écoles sont absolument indépendantes et c'est en vain que l'on cherche à expliquer des influences qui ne sont pas évidentes soit par des pèlerinages, soit par un voyage fait, à la fin du XII^e^ siècle, par des moines de Grandmont à Cologne. L'argument en tout cas ne vaudrait rien pour les émaux de Conques et de Bellac qui sont antérieurs à cette époque et je ferai remarquer d'une façon générale que s'il est un pays qui, au moyen âge, a exercé au point de vue de l'art une influence prépondérante, c'est la France. D'ailleurs, en y regardant de près, ne retrouvons-nous pas dans l'art limousin, au point de vue de l'émaillerie, la même marche que sur les bords du Rhin ou de la Meuse. Je viens de revoir la collection de photographies qu'un archéologue aussi savant que modeste, M. Ernest Rupin, a exécutées d'après le trésor de Conques; il me semble difficile de supposer que les émaux cloisonnés qui ornent l'un des autels portatifs conservés dans ce trésor aient été fabriqués ailleurs qu'en France. M. Darcel les a crus français et je me range à son avis. Voilà pour les émaux cloisonnés et la transition entre les deux procédés du cloisonné et du champlevé nous est donnée d'abord par les émaux de l'ange reliquaire de Saint-Sulpice des Feuilles, où les deux procédés sont employés concurremment; ensuite, par toute une série d'émaux, en particulier des crucifix, dans lesquels les chairs sont émaillées. L'échantillon le plus curieux se trouve dans la collection de M. Victor Gay, à Paris; il est signé *Garnerius Lemovicensis*. Dans un récent travail, M. Ch. de Linas a groupé autour de cette

pièce toute une série de monuments semblables et l'Exposition de Limoges nous montre un nouvel exemple d'un travail de champlevage si fin qu'on se croirait en face d'un émail cloisonné ; c'est un crucifix du XIII^e^ siècle appartenant à M. Mas, de Brive ; il est difficile de trouver une pièce d'une composition et d'une exécution plus délicates.

L'orfèvrerie proprement dite est également bien représentée à l'Exposition de Limoges. Tous les archéologues connaissent le beau chef de saint Ferréol, appartenant à l'église de Nexon. Il a été mainte fois publié, d'abord parce que c'est une pièce très intéressante au point de vue de la sculpture, ensuite parce qu'il porte une date, 1346, et un nom d'orfèvre, Aymeri Chrétien, de Limoges ; le chef de saint Théau, provenant de Solignac, est également du XIV^e^ siècle ; mais c'est une œuvre brutale qui est loin d'avoir la valeur du buste de Nexon. Dans ce genre, la perle de l'Exposition est certainement le chef de saint Étienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, dont nous donnons ici un dessin. En argent repoussé, en partie doré, il mesure trente centimètres de haut. Ce chef fut donné par le cardinal Guillaume Briçonnet (+ 1514), onzième abbé de Grandmont, ainsi qu'en font foi les inventaires du trésor de l'abbaye que possède M. Nivet-Fontaubert ; il appartient maintenant à l'église de Saint-Sylvestre. Si ces textes n'étaient absolument affirmatifs on pourrait croire qu'on se trouve là en face d'une œuvre du XIII^e^ siècle et non d'une œuvre du XV^e^ siècle français ; cette sculpture peut lutter pour la grandeur et la sévérité du style, la largeur et la liberté de la facture avec ce que le moyen âge nous a laissé de plus beau en fait de plastique funéraire.

Je suis obligé de terminer cet article et je vois que je n'ai rien dit des émaux peints, des vitraux et d'une foule d'autres belles choses. Sur plus de six cents pièces d'émail peint que renferment les vitrines, je ne vois malheureusement que bien peu de numéros à citer. Depuis longtemps déjà les dépouilles de Limoges ont été enrichir toutes les collections d'Europe, publiques ou privées, et les Laudins et les Nouailhier n'offrent guère qu'un intérêt historique, augmenté, il est vrai, par l'excellent classement qui en a été fait par M. Bourdery, un artiste dont les émaux, comme ceux de M. Blanchet, rivalisent d'éclat avec les plus beaux échantillons du XVI^e^ siècle. Je citerai cependant une charmante plaque de l'un des Pénicauds, la *Descente de croix* qui fait partie de la collection Taillefer, et plusieurs plaques de Léonard Limosin, entre autres un médaillon de la Vierge appartenant à M^me^ Theulier, signé et daté de 1554, qui est une pièce de premier ordre.

Je m'arrête faute de place. Je ne voudrais pas cependant oublier de signaler, dans un autre ordre d'idées, une belle plaque tumulaire, en cuivre gravé, provenant de l'église de Saint-Junien (1514). C'est là un spécimen presque unique en France d'un art qui a enfanté des chefs-d'œuvre.

Voilà les quelques réflexions écrites à la hâte que me suggère l'Exposition de Limoges; puissent-elles engager les archéologues à la venir visiter. Ils y seront bien reçus; les Limousins sont fiers de leur passé artistique et ils mettent le plus noble empressement à le faire connaître et aimer de tous. Leurs efforts ont déjà grandement servi au relèvement de l'art appliqué à l'industrie en France, et le zèle et le patriotisme qu'ils ont déployés à l'occasion de cette Exposition sont un sûr garant de leur succès. Je les en félicite de tout cœur, en souhaitant qu'un si bel exemple soit partout imité.

ÉMILE MOLINIER.

+hOC:ORNAMENTVM:BONE:
SIT:FACIL:MORIMENTVM:

+SCRINIA:CONCHARVM:
MONSTRANS:OPVS:VNDIQ:CLARVM:

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

SANDRO BOTTICELLI

(PREMIER ARTICLE.)

I.

Dans un petit livre publié à Naples, il y a quelques années, un écrivain plein d'esprit, reprenant un thème très connu, s'efforçait d'établir le contraste exact entre Léonard de Vinci et Michel-Ange. L'auteur, M. Boïto, esquissait à grands traits les côtés saillants du caractère des deux grands peintres toscans. Léonard, d'une fibre subtile et délicate, et beau comme le jour, n'aurait jamais cherché que la nature, mais en la transformant et en l'idéalisant avec un succès sans égal. Poète et mathématicien, dessinateur et musicien, il aurait perfectionné son art à tel point qu'il en était venu à produire le beau et le laid avec la même empreinte de vérité sublime. Son chef-d'œuvre est la *Cène* de Milan où le masque hideux de Judas et la beauté radieuse du Christ sont

créés avec une même puissance. Quant à Michel-Ange, rude et altier et d'une laideur repoussante, il n'aurait été qu'un réaliste sans élégance, un rimeur sans poésie, un violent sans courage, un artiste dans tous les éléments de son art, un créateur égoïste dont le but exclusif était de donner à la forme rêvée un caractère singulier qui devait à tout jamais le distinguer des autres.

Si je rappelle ce contraste, ce n'est pas pour essayer d'y faire la part de la vérité et de l'exagération, mais pour rappeler qu'une même amitié unissait ces deux grands rivaux, si diversement appréciés, à Sandro Botticelli. En effet, Michel-Ange, lorsqu'il voulut, en 1496, correspondre avec Laurent II de Médicis, n'eut pas d'autre confident que le vaillant élève de Fra Filippo, et Léonard dans un des rares passages de ses écrits où il fait allusion aux peintres, ses contemporains, ne parle qu'avec respect de « notre Botticelli ».

Élève de Fra Filippo ! Voilà qui nous transporte en plein XV^e^ siècle au cœur de la Toscane, dans l'atmosphère de cette cour florentine où nous trouvons Laurent le Magnifique, ce prince superbe qui, tout en protégeant les traditions religieuses auxquelles il reconnaissait une importance politique capitale, cultivait en même temps et avec une égale ardeur les idées de la Renaissance qui ramenaient en Italie la libre pensée. Est-il nécessaire d'insister sur le caractère ambigu de ces Mécènes doublés de tyrans qui flattaient et choyaient toutes les communautés monacales, mais qui à l'occasion ne faisaient que rire quant un protégé, comme le vieux Lippi, séduisait et enlevait une des nonnes de Prato. « Nous avons bien ri, dit Giovanni de Médicis, faisant allusion dans une lettre aux peccadilles du moine, nous avons bien ri de l'erreur de Fra Filippo. »

Chez frère Philippe la peinture est un mélange surprenant de traditions du cloître et d'expériences mondaines. Élève de Fra Angelico, il n'a conservé de lui que l'enveloppe de son art, dont il ne connaît ni la candeur ni l'idéalisme. En formant ses élèves il leur communique un style original et plein de charme. Il n'a pas dépendu de lui que Sandro Botticelli ne soit pas devenu un artiste absolument profane. A sa mort, Fra Filippo laisse après lui Filippino, le fils de cette Lucrezia Buti qu'il avait séduite au couvent de Prato, couvent dont il était le chapelain ; il confie ce fils à Fra Diamante et à Botticelli qu'il reconnaît ainsi comme le meilleur peintre de son époque à Florence. Botticelli est alors assez jeune pour pouvoir se retremper à la vue des œuvres rudes, mais énergiques des Pollajuoli et d'Andrea del Castagno. Il voit poindre à ses côtés le talent plus froid, mais plus

profond de Domenico Ghirlandajo. Il animera alors son art d'un souffle plus véhément, et se lancera dans une voie où ne le suivront que Signorelli et Michel-Ange ; et quand arrivera le moment où les artistes de Florence seront subjugués par la fougue du réformateur Savonarole, Botticelli aura le courage de devenir son partisan, d'illustrer ses théories sans entrer dans le cloître, et d'encourir les peines que devait soulever cette hérésie plus politique que religieuse.

II.

Alessandro di Mariano Filipepi, était le fils d'un tanneur établi à Florence. Né en 1447, mort le 17 mai 1510, il prit le nom de Botticelli d'un orfèvre chez lequel son père l'avait mis en apprentissage. Ceci, du moins, est la version de Vasari. Cependant les documents nous disent qu'il n'existait pas d'orfèvre de ce nom à Florence, tandis qu'en revanche le frère aîné d'Alessandro, le courtier Giovanni di Mariano, était connu sous le sobriquet de Botticello. Son second frère Antonio était orfèvre de son état. Quoi qu'il en soit, l'instinct de Vasari lui disait bien que Botticelli avait dû apprendre l'art de l'orfèvre. Nous verrons tout à l'heure qu'à l'époque où il commençait à se distinguer parmi les artistes ses contemporains, Botticelli était associé aux travaux d'Antonio Pollajuolo, un des meilleurs peintres-orfèvres du XV^e^ siècle à Florence. — Est-ce à dire que nous devions croire qu'Alessandro reçut à l'origine une éducation qu'il dut abandonner pour la reprendre plus tard? Nullement. Vasari lui-même nous dit que Botticelli s'était montré tout d'abord apte aux travaux du dessinateur et que son père en conséquence le plaça chez Fra Filippo Lippi, parce qu'il s'aperçut que le jeune homme voulait à tout prix être peintre. Fra Filippo, mort à Spolète en 1469, avait séjourné pendant trois ans dans cette ville, où Botticelli avait pu être son élève aussi bien qu'à Florence. On devrait cependant pouvoir alors retrouver sa trace à Spolète, ce que jusqu'à présent l'on n'a pas fait. Mais de plus, il faut se rappeler qu'en 1469, Botticelli n'était âgé que de vingt-deux ans, et cependant qu'il était passé maître, de telle sorte que Fra Diamante put de suite lui confier Filippino qui venait de perdre son père. Il semblerait donc naturel de supposer que, dès son enfance, Botticelli fut confié à Fra Filippo, qui donna de suite à son style l'empreinte ineffaçable qu'il conserva toujours depuis. En effet Botticelli hérita non seulement de l'esprit du Frate qu'on retrouve dans ses madones, mais

il hérita aussi des types et des formes de son maître qui reparaissaient lors même qu'ils restaient subordonnés aux lois du bas-relief et de la ciselure. On peut croire que Botticelli, privé des conseils de Fra Filippo en 1466, se mit en relations avec les Pollajuoli, et que c'est chez eux qu'il apprit à envisager la peinture sous l'aspect qu'Antonio Pollajuolo eut le pouvoir de lui communiquer. En s'abandonnant à cette influence, Botticelli ne perdit pas les caractères primitifs de son style; il en retint la meilleure part tout en se conformant aux préceptes qu'il était naturel d'attendre d'un peintre sculpteur-ciseleur.

Nous arrivons donc presque à constater que Botticelli, ayant d'abord étudié la peinture chez le Frate, s'est imprégné plus tard de nouveaux principes. Cette théorie est d'autant plus conforme à la réalité que dans les madones si nombreuses que Botticelli a composées pour des encadrements circulaires, les lois du bas-relief sont appliquées à la composition, à la forme et aux lignes, tandis que les recherches subtiles de l'orfèvrerie se retrouvent dans les ornements, les perles et les pierres précieuses qui parent ses figures modelées sur les types de Fra Filippo. C'est de l'orfèvre, enfin, que semble provenir cette gamme grise et opaline qui règne dans tous les tableaux de Botticelli, gamme d'autant plus favorable au développement de ses moyens que ce peintre a toujours refusé de se soumettre aux expériences de la nouvelle peinture à l'huile, et qu'il n'a jamais travaillé qu'à la détrempe. Un seul fait nous reste pour soutenir que Botticelli était associé aux Pollajuoli dans des œuvres communes. Parmi les *Vertus* que les deux frères entreprirent de peindre pour le tribunal des marchands de Florence, il s'en trouve une, la *Force*, par Botticelli, aujourd'hui au Musée des Offices, où l'on reconnaît ce dernier à l'air de la tête et au mouvement de la figure, le reste rappelant Castagno ou Pollajuolo par le fini, le modelé des articulations, des pieds et des mains, et le ciselé des draperies ou les marbres coloriés des accessoires architectoniques. Il y aura plus tard chez Botticelli plus de parti pris d'élégance de lignes qu'on n'en trouve dans cette page énergique et presque primitive. Mais dès l'origine et dans les tableaux circulaires qui sont peut-être les créations les plus sympathiques du maître, nous sommes déjà frappé par l'art consommé avec lequel les courbes favorables à la forme de l'encadrement, les mouvements des personnages, sont combinés dans un enchevêtrement plein d'élégance et de grâce. C'est ainsi que dans le grand médaillon des Offices où la Vierge tient sur ses genoux l'enfant divin et se penche sur une chaise pour tremper la plume avec laquelle elle écrira le *Magnificat*, tout est calculé pour

produire des contours arrondis qui se répercutent dans les anges dont les bras soutiennent la couronne au-dessus de sa tête et dans l'ange qui regarde amoureusement ses compagnons qui tiennent le livre et l'encrier. Le jeu des lignes produit une spirale dont le centre est une

VIERGE AUX ANGES, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(D'après une gravure de Toschi.)

ouverture lumineuse où l'on aperçoit un paysage d'un effet admirable. Toute la composition s'harmonise dans un équilibre parfait de teintes locales, une gamme argentine des chairs sans contrastes prononcés de clair obscur, une richesse surprenante d'ornements, de voiles transparents de bordures et de fleurons jetés sur les étoffes. Les mêmes recherches président à l'exécution d'autres tableaux du même

genre, tels que la réplique du tableau des Offices, qui se trouve au Louvre et dont il y existe des variantes aux palais Alessandri et Corsini de Florence; tels que la Vierge, entre saint Jean et un ange, adorant le Christ auquel elle donne le sein, de la National Gallery; ou l'Enfant Jésus cherchant le sein de sa mère, qui est entourée de huit anges tenant des lis et entonnant un cantique, de la collection Raczynski, à Berlin. Le groupement, les draperies, le type de ces figures, rappellent ceux de Fra Filippo, sans atteindre cependant à la finesse et à la beauté que leur ont données depuis le Verrocchio et Léonard de Vinci. D'un autre côté, la distribution et la coordination des lignes rappellent celles des bas-reliefs de Donatello, de Desiderio da Settignano et de Michel-Ange. Toutes ces belles œuvres sont composées de figures à mi-corps, le Christ seul étant vu en entier, mais Botticelli n'eut pas de peine à se conformer aux mêmes lois lorsqu'il arrangea des figures entières comme celles de la Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean, du Palais Borghèse, à Rome, la *Vierge en adoration*, de la collection Maitland ou celle de l'Ambrosienne de Milan, la *Sainte-Famille aux ruines*, de la collection de lord Dudley, la *Vierge aux anges*, du Musée de Berlin ou tant d'autres qu'il serait fastidieux d'énumérer. Ce qui manque parfois chez Botticelli, c'est la perspective aérienne. En revanche la perspective linéaire est toujours appliquée avec une science consommée.

On voit qu'à ce don se joignait celui d'une étude heureuse et approfondie des arbustes, des fleurs et des herbes que personne n'a surpassée au XV^e^ siècle, si ce n'est le Florentin Piero di Cosimo. Verino dit dans sa *Florence illustrée : Sander licet volucres pictis deluserit zuvis.* La *Vierge aux anges* de Berlin est un exemple frappant de ces deux qualités; le trône, avec ses marches et ses pilastres et l'avant-pas orné d'ellipses, semble être là pour confirmer ce que Luca Pacioli, dans son livre sur l'Arithmétique, dédié à Guidobaldo, d'Urbin, a dit de notre peintre lorsque il le loue d'avoir obtenu la palme de la perspective linéaire à Florence. On voit même les lignes gravées dans le panneau à l'aide desquelles l'artiste a retrouvé le croisement qui lui indiquera la courbe de l'ellipse sur le plan fuyant du parquet. Une haie de rosiers, des couronnes, et des bouquets de fleurs accusent l'étude approfondie de la botanique. Dans un second exemple au même musée, où la composition remplit un panneau rectangulaire, la Vierge est assise avec l'enfant entre les deux saint Jean; le fond du trône est un berceau de fleurs en avant d'un bouquet de citronniers et de lauriers; le reflet lumineux des feuilles étincelantes y est rendu avec

de l'or pur [1]. C'est une étude de la forme et de la couleur circonscrite par des lignes tracées à la pointe, étude un peu sèche peut-être, et accusant toujours la patience et le parti pris de l'orfèvre plutôt que le souci de rendre le miroitement des teintes par le ton et par l'ombre comme dans la nature; c'est l'étude telle qu'on la comprenait en Italie dans ce siècle sévère où l'art eut des minuties et des réalités qu'il n'a pas eu depuis, mêlée à des interprétations conventionnelles qui seyaient bien à des artistes qui méprisaient le détail tel que le poursuivaient les artistes flamands, comme le plus grand de tous, Jean Van Eyck. Léonard a dit dans son *Traité sur la peinture* qu'il fallait éviter les errements de Botticelli qui croyait qu'avec une éponge imprégnée de couleurs jetée contre un panneau on produisait un paysage d'un seul coup. J'avoue que je ne vois aucune trace de ce procédé facile dans les œuvres de Sandro Botticelli.

III.

Tous les grands peintres de Florence au xv^e^ siècle ont été au service des Médicis, et Botticelli a joui d'une manière toute particulière de la protection de cette grande maison. Non seulement il a peint pour elle des tableaux religieux, mais il a composé des sujets profanes et fait des portraits.

L'*Adoration des Mages*, aujourd'hui aux Offices, est un des plus importants travaux de ce genre qu'il ait exécutés pour Laurent le Magnifique. Il y introduisit, sous le costume des rois mages, le vieux Côme et Julien et Giovanni, frères de Laurent. C'est un rare chef-d'œuvre. On y trouve à la fois une composition bien agencée, des draperies de grand style, des portraits admirables de sévérité et un coucher de soleil plein de richesse de couleur.

Les sujets profanes comprennent la *Naissance de Vénus*, le *Printemps*, *Pallas et Bacchus buvant*. En 1475, lorsque la conspiration des Pazzi faillit écraser les Médicis, ce fut Botticelli qu'on chargea de peindre les portraits des suppliciés sur les murs du palais public. Les registres sont encore conservés où se trouve noté, sous la rubrique : *Florence*. 21 *juillet* 1478, le payement de quarante florins pour ces fresques. On a décoré du nom de Simonetta Vespucci un des panneaux attribués à Botticelli au palais Pitti, qu'on dit représenter la belle maîtresse de

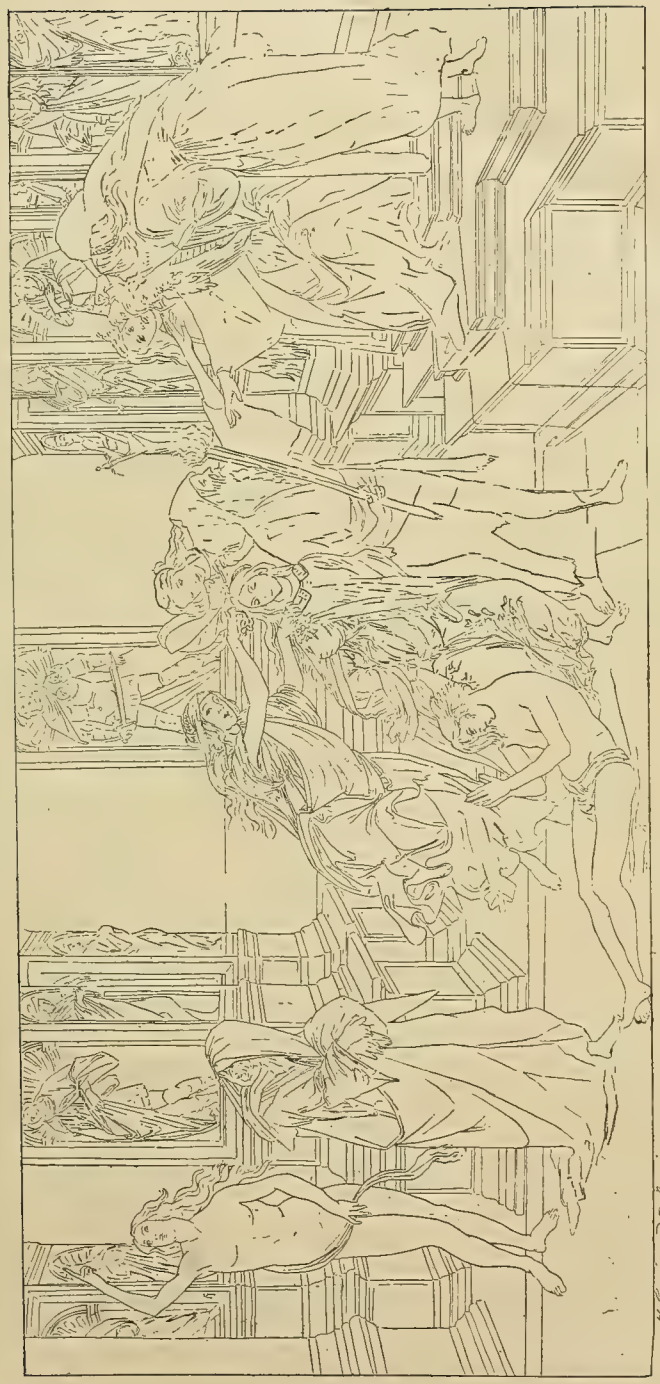
1. Ce tableau était à l'époque de Vasari dans la chapelle Bardi, à San-Spirito de Florence.

Julien de Médicis. Mais il existe un portrait de tout autre allure dans la galerie du duc d'Aumale, à Chantilly, sur lequel se trouve inscrit le nom de la Simonetta, et quoiqu'on ne puisse pas affirmer que l'exécution ressemble absolument à celle de Botticelli, la personne, en tout cas, n'est pas la même que celle du tableau de Florence. — Au Musée de Berlin on a longtemps attribué à Botticelli un autre portrait qu'on a cru être celui de Lucrèce Tornabuoni, la femme de Laurent le Magnifique, mais ce tableau ne supporte pas l'examen comme facture du maître. Il faut lui préférer, au point de vue de l'originalité et de l'esprit, le buste en trois quarts des collections Stirling et Trelawney où une femme, richement parée, se présente avec les cheveux ornés de plumes et de joyaux et, de ses deux mains exprime le lait d'un de ses seins. C'est une merveille de fini et d'élégance toscane.

Mais pour revenir aux Médicis, Vasari prétend que lorsque Botticelli devint partisan de Savonarole et qu'il cessa de travailler parce qu'il était resté fidèle à sa doctrine, il tomba dans une telle misère que Laurent lui fit une pension. Rappelons-nous cependant que le Magnifique est mort en 1492 avant la réforme dont il s'agit, et que nous aurons la preuve tout à l'heure que Botticelli, tout sectaire qu'il fût, n'a ni cessé de peindre, ni montré de défaillance jusqu'à la fin du siècle. De ce que la mort lui avait enlevé un de ses protecteurs on ne doit pas conclure qu'il perdit la faveur des autres membres de cette puissante famille, et nous avons déjà vu que Botticelli, en 1496, était toujours en relations avec Giovanni de Médicis et qu'il avait même servi d'intermédiaire entre lui et Michel-Ange.

C'est probablement pour Laurent le Magnifique que Botticelli exécuta le *Printemps* et la *Naissance de Vénus*, qui ont survécu aux holocaustes de Savonarole parce qu'on les avait envoyés à la villa du vieux Côme, à Castello. On les a transportés depuis à Florence.

Il semblerait superflu de décrire le second de ces morceaux, puisqu'on en appréciera la beauté par l'excellente gravure que nous en donnons; cependant il est bon d'en marquer les qualités et les défauts. Vénus, portée sur sa coquille, est au moment d'aborder sur la rive où la pousse deux génies ailés dont le souffle est figuré par des rayons sortant de leurs joues gonflées. La chevelure opulente de la déesse la cache en partie, ses formes sont sveltes et gracieuses, admirables dans le torse, les bras et les mains, trop grêles dans les chevilles et les pieds. Elle navigue sur l'eau qui clapote sous le souffle des génies; elle va être reçue par le Printemps qui lui tend un riche vêtement. La mer, au loin, baigne une côte découpée par des langues



DESSIN AU TRAIT DONNANT LA COMPOSITION DE LA « CALOMNIE D'APELLE », PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Tableau du Musée des Offices, à Florence.)

de terre. Le premier plan est couvert par l'ombre d'un bois d'orangers, Chose singulière, la côte est aussi mal rendue, quant à la perspective, que le clapotement des vagues est bizarrement indiqué par des méandres angulaires d'un parti pris tout à fait arbitraire. En revanche on admirera sans restriction la pluie de roses qui entoure les génies, les fleurs qui parsèment les vêtements du Printemps, les ajoncs du premier plan et les bouquets qui pointent entre les feuilles des orangers. On chercherait en vain à distinguer le type de Vénus de celui des Vierges de Botticelli. Le Printemps est l'ange de l'Annonciation et les génies sont comme les messagers ailés du ciel que l'on retrouve dans les tableaux sacrés.

La même empreinte caractérise la seconde allégorie dont il a été parlé plus haut. Ces deux œuvres ont sans doute plus de charme que le célèbre tableau de la *Calomnie d'Apelle*, aux Offices ; mais on peut louer dans celui-ci la variété des motifs, la vie, le mouvement des figures et leur expression, la richesse aussi bien que la perspective du fond et l'ornementation des divisions architecturales, où, dans des niches, le peintre a introduit des statues qui personnifient tour à tour toutes les passions qui animent les personnages de la Fable. Nous remarquons sans surprise que Botticelli a presque répété le *Saint Georges* de Donatello dans la niche d'un des piliers. Il n'est pas le seul qui ait senti l'attrait de cette figure magistrale que le Pérugin et Raphaël ont tous les deux copiée.

L'entrain et la fougue qui sont des dons particuliers à Botticelli se retrouvent dans la *Calomnie* comme dans une foule d'autres compositions, petites et grandes, que nous devons à ce maître rarement surpassé en fécondité. Ces dons brillent dans les petits panneaux représentant la *Légende de saint Zénobe*, à Dresde, qui sont des œuvres de sa première époque, aussi bien que dans les fresques de la chapelle Sixtine dont nous parlerons tout à l'heure. Ils apparaissent encore, mais plus faibles, dans les illustrations du roman de *Nastagio degli Onesti*, par Boccace qui, quoi qu'en ait dit Vasari, ne sont que de petits tableaux de pacotille, faits à la hâte pour le mariage de Pierre-François Bini, à Florence, en 1487.

Botticelli était un homme d'une imagination si vive qu'il n'était jamais à court pour attaquer les problèmes les plus difficiles de la peinture. Ses moyens, il est vrai, n'ont pas toujours été à la hauteur de sa volonté, mais ses audaces habituelles lui donnèrent de bonne heure une situation exceptionnelle qui explique comment il put longtemps poser en supérieur vis-à-vis de Domenico Ghirlandajo. On

LA NAISSANCE DE VENUS

(Musée des Offices à Florence)

voit encore dans l'église d'Ognissanti à Florence le *Saint Augustin* de Botticelli en regard du *Saint Jérôme* que Ghirlandajo exécuta en 1480. C'est Botticelli qui l'emporte quoiqu'il montre moins d'élévation que son contemporain plus jeune que lui de deux ans. Il a plus de franchise, plus de hardiesse que son rival dont le style est encore froid et compassé; et cependant Ghirlandajo est indubitablement le plus grand maître des deux. Il l'a bien prouvé lorsqu'il entra en lice avec Botticelli à la chapelle Sixtine. Mais, jusque-là les rôles n'avaient pas encore été intervertis, et la faveur d'un public très difficile accueillait avec empressement tout ce qui sortait de la main de Botticelli dont le réalisme, quoiqu'il manquât parfois de noblesse, emportait naturellement tous les suffrages.

J. A. CROWE.

(La suite prochainement.)

L'IMITATION

ET

LA CONTREFAÇON DES OBJETS D'ART ANTIQUES

AU XV^e^ ET AU XVI^e^ SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE.)

C'est aujourd'hui un lieu commun, même dans les opinions courantes, que la constatation des emprunts directs faits à l'antiquité classique par l'art de la Renaissance. Sur ce point d'histoire, l'évidence s'est imposée *a priori* d'une façon générale. Mais il reste encore bien des preuves à faire, bien des démonstrations à établir, bien des cas spéciaux à traiter; et, si le résultat de nouvelles recherches sur cette matière n'est pas destiné à modifier les conclusions déjà formulées par l'histoire de l'art, il est certain, néanmoins, que ces recherches ne seront pas inutiles pour la connaissance intime de nombreuses œuvres des XV^e^ et XVI^e^ siècles et pour la complète intelligence du milieu dont elles sont sorties. Au volumineux et interminable dossier des rapports établis entre l'antiquité et la Renaissance je désire donc apporter le produit de quelques nouvelles observations. Je me renfermerai dans l'étude de quelques petits bronzes sur lesquels l'influence du modèle antique est évidente et où l'imitation, à force d'exactitude, atteint les limites du plagiat. Ces notes pourront contribuer un jour à éclairer l'histoire de la contrefaçon [1] pendant les plus belles années de la Renaissance.

1. Vasari a très bien défini les effets de la contrefaçon dans la vie de Vellano de Padoue (*Le Vite*, édition de G. Milanesi, tome, II p. 603) : « Tanto grande è la forza del contraffare con amore e studio alcuna cosa, che, il piu delle volte, essendo bene imitata la maniera d'una di queste nostre arti da coloro che

Elles ont, à mes yeux, une importance plus grande encore. Elles serviront à démontrer quelles furent les origines d'une industrie de premier ordre qui atteint aujourd'hui un développement considérable et qu'on appelle le *Bronze d'art et d'ameublement*.

I

Ce fut la manie des XV^e^ et XVI^e^ siècles que d'imiter, de contrefaire et de supposer. Mazzuchelli, dans sa collection conservée à Brescia, avait réuni de nombreuses médailles de restitution, représentant des personnages de l'antiquité. Gaëtanus (Pietro-Antonio *de comi-*

ANTIGONE, LIEUTENANT D'ALEXANDRE, ROI DE PHRYGIE, NÉ VERS 382, MORT VERS 301 AV. J.-C.

(Médaille italienne en bronze, XV^e^ siècle.)

ANTIGONE, LIEUTENANT D'ALEXANDRE, ROI DE PHRYGIE.

(Fac-similé d'une gravure du *Promptuarium iconum insigniorum hominum*. Lyon, G. Roville, 1553.)

tibus Gaëtanis) a publié des médailles de Moïse, d'Évandre et de Carmenta, sa mère, d'Homère, de Thémistocle, de Thalès, de Xénophon, de Socrate, d'Anaxarchus, de Caton le Censeur, de Cicéron, de Virgile, de Tite-Live, de saint Paul et des Apôtres. Le Dante, Boccace, Pétrarque, les premiers papes et les grands hommes du moyen âge italien devinrent également le sujet de médailles rétrospectives. La collection Taverna, au Musée municipal de Milan, possède de curieuses suites de ces médailles.

Le *Promptuarium iconum insigniorum a seculo hominum* publié à Lyon par Guillaume Roville (édition de 1553), après avoir donné des portraits d'Adam, d'Ève, de Noé, de Sem, de Cham et de Japhet, contient un certain nombre de gravures sur bois qui prétendent

nell'opere di qualcuno si compiacciono, si fattamente somiglia la cosa che imita quella che è imitata, che non si discerne, se non da chi ha più che buon occhio, alcuna differenza. »

représenter quelques personnages de l'antiquité classique. Le type de plusieurs de ces derniers portraits est évidemment emprunté à des médailles de restitution composées en Italie aux XV^e^ et XVI^e^ siècles. En voici deux dont j'ai retrouvé les originaux. Ce sont des médailles supposées d'Antigone, roi de Phrygie, et de Lysimaque, roi de Thrace. La première, d'un caractère tout particulier, est un morceau précieux qui nous montre l'effort d'un artiste du XV^e^ siècle cherchant à donner à son œuvre une apparence exotique et orientale. Cette pièce unique[1] est coulée en métal excellent de souplesse et de fermeté, composé d'un alliage très fin, remarqué déjà dans quelques épreuves d'essai de plaquettes et de médailles[2]. Elle a été présentée une première fois à la Société des antiquaires en 1880[3]. Mais elle ne reçut pas alors l'accueil qu'elle méritait. En effet, à cette époque, l'œuvre du XV^e^ siècle se recommandait seulement par sa valeur d'art et le personnage historique ou imaginaire auquel elle devait être rattachée était ignoré, bien que notre confrère, M. Rayet, ait fort judicieusement indiqué que cette pièce, quant à la coiffure, imitait la médaille de Mithridate, roi de Pont. Tous les numismatistes consultés ne la connaissant pas par un renvoi bibliographique et la croyant dénuée de preuves extrinsèques d'authenticité la jugèrent de nul intérêt. Je dois même avouer qu'un savant me déclara alors confidentiellement que cette pièce lui paraissait être une contrefaçon absolument moderne. Heureusement j'avais déjà groupé autour du bronze injustement suspecté un certain nombre de monuments similaires et rien n'ébranla mes convictions. D'autre part, ma confiance dans le style de l'œuvre et dans tous ses caractères archéologiques d'authenticité ne fut pas déçue, puisque je constatai qu'au milieu du XVI^e^ siècle elle avait été enregistrée par le *Promptuarium*. Bon gré, mal gré, il faudra maintenant que la numismatique tienne compte de la pièce nouvelle que j'apporte à la série des médailles de restitution du XV^e^ siècle. Les contrefaçons de la Renaissance ont droit aujourd'hui à nos égards et doivent trouver place dans nos musées. Si ma médaille s'est classée ailleurs, c'est qu'en 1880, il n'y avait pas une collection publique qui eût consenti à la recevoir, fût-ce à titre de don. C'est uniquement à leurs risques et périls, on ne doit

1. Elle manque tout au moins au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.

2. Voyez une autre pièce représentant Minerve gravée plus loin et une médaille, portrait d'homme, chez M. Gustave Dreyfus.

3. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, t. XLI, p. 209.

pas l'oublier, et en achetant pour eux-mêmes que les conservateurs de collections publiques peuvent se permettre d'être en avance sur l'opinion. C'est également à leurs frais qu'ils sont invités à faire, s'ils le désirent, l'éducation de leur juge, le public souverain.

Sans parler encore nommément des prédécesseurs de Jean Cavino et d'Alexandre Bassiano, les Padouans [1], comme on les appelle, ne se contentèrent pas de fabriquer dans la première moitié du XVI^e^ siècle toute une numismatique supposée des empereurs romains; ils imaginèrent, de plus, de frapper les médailles d'une suite de personnages grecs au milieu desquelles brille celle d'Arthémise avec un revers représentant le tombeau de Mausole, dessiné avec la plus étrange fantaisie.

LYSIMAQUE, LIEUTENANT D'ALEXANDRE, ROI DE THRACE, MORT EN 281 AV. J.-C.

(Médaille italienne en bronze, XV^e^ siècle.)

LYSIMAQUE LIEUTENANT D'ALEXANDRE, ROI DE THRACE.

(Fac-similé d'une gravure du *Promptuarium iconum insigniorum hominum*. Lyon, G. Roville, 1553.)

Aristote et Platon ne furent pas oubliés par les auteurs aventureux des médailles rétrospectives. On voit au Musée de Brunswick un bas-relief en bronze représentant Aristote coiffé d'une calotte à mèche pointue, au-dessous duquel est gravée l'inscription suivante :

ΑΡΙCΤΟΤΕΛΗΣ
Ο ΑΡΙCΤΟΣ ΤΟΝ (*sic*)
ΦΙΛΟCΟΦΩΝ

Une seconde épreuve de ce bronze avait été recueillie par Charles Timbal et se trouve aujourd'hui chez M. G. Dreyfus; une troisième épreuve, avec la même inscription que celle de Brunswick, est conservée au Musée de Modène [2], une quatrième, à Venise, au Musée

1. Voy. sur les travaux de ces artistes, le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. I, p. 388 et suivantes, et pour le catalogue de leurs œuvres imaginaires les pages 403 à 414 du tome IV du même recueil.

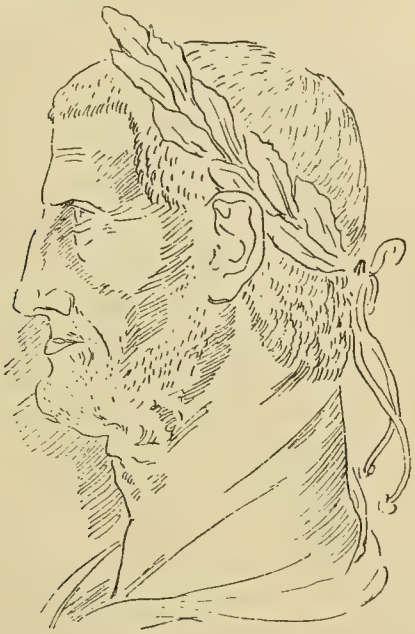
2. Adolfo Venturi, *La R. Galleria estense in Modena*, p. 82.

Correr et une cinquième à Florence, au Bargello. Le portrait d'Aristote avait pour pendant celui de Platon. Si je ne puis citer actuellement aucun exemplaire de ce dernier bas-relief de bronze, je ne suis pas moins certain de son existence. En effet, de très bonne heure, les deux pendants ont été copiés et reproduits en terre cuite et en marbre par les Italiens de la Renaissance, prodigués et répandus un peu partout. Le Musée bavarois de Munich en possède deux exemplaires exposés dans le jardin de cet établissement; le Musée d'Arezzo en possède deux autres. L'Aristote était connu chez nous dès le règne de Louis XII. On le trouve sculpté en terre cuite dans la cour de l'hôtel d'Alluye, à Blois. Le Platon avait également pénétré en France dans les quarante premières années du XVI^e^ siècle. Il a été fidèlement reproduit dans un médaillon de marbre qui, après avoir décoré la cour du château d'Écouen, est venu s'échouer au Musée des monuments français où Baltard eut l'idée de l'appeler Jean Bullant. Cette interprétation fantaisiste fit fortune et, par une étrange association d'idées compliquée d'une erreur de renvoi, un surmoulé en bronze du Platon original est regardé aujourd'hui et exposé au Musée du Louvre comme un portrait de Philibert Delorme. J'ai fait la preuve de tout cela depuis 1877 dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de France*[1]. A ceux qui ne sont pas convaincus, je pourrais fournir un dernier argument. Sur la première miniature d'un Aristote de la fin du XV^e^ siècle ou du commencement du XVI^e^, conservé à la Bibliothèque impériale de Vienne, en Autriche, on voit un arc de triomphe sur lequel sont figurés Aristote et Platon. C'est encore le type introduit ou répandu dans l'art par la plaque de bronze du Musée de Brunswick.

La même source, un manuscrit de la même bibliothèque, aux armes de Mathias Corvin, nous démontre la vogue dont jouissait, à cette époque, l'imitation des médailles et des intailles de l'antiquité, imitation devenue par l'usage instinctive et irraisonnée. On remarque, dans une des bordures du frontispice de ce manuscrit, la reproduction de la médaille dorée du roi de Hongrie et de l'autre côté, dans la bordure correspondante, la plaquette ovale bien connue d'*Apollon et Marsyas*. Au bas, l'artiste a placé une petite plaquette, ovale également, avec cette légende DIVA FAOSTINA (*sic*), pastiche et imitation courante d'une œuvre antique. C'est, du reste, un des traits particuliers de l'ornementation des manuscrits exécutés pour Mathias Corvin que la reproduction de certaines copies ou de certains pastiches

1. Un tirage à part a été publié sous ce titre : *Un faux portrait de Philibert Delorme*, Paris, 1877, in-8.

de la glyptique grecque. La *Cosmographie de Ptolomée*, manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris (fonds lat. 8834) calligraphié et enluminé au xv^e^ siècle pour le roi de Hongrie, possède un très beau frontispice dans la décoration duquel apparaissent nombre de pierres gravées et de camées d'une antiquité plus ou moins sincère. Toutes ces pierres ont été coulées en bronze et se retrouvent dans les collections de plaquettes.



EMPEREUR ROMAIN.

Fac-similé et réduction d'un dessin du Recueil Vallardi (Musée du Louvre).

Il suffit de s'être promené dans le nord de l'Italie pour savoir avec quel ensemble et quel parti pris la physionomie de tous les personnages connus ou même inconnus et supposés de l'antiquité classique a été évoquée par les architectes et les sculpteurs ornemanistes sur les murs des édifices qu'ils élevaient. La chartreuse de Pavie, l'église Sainte-Marie des Grâces de Milan, toutes les portes monumentales et toutes les cours des maisons particulières paraissent n'avoir été qu'un champ ouvert à l'iconographie et à l'histoire des Grecs et des Romains. La France, s'inspirant de l'Italie, fit le même accueil à cette résurrection pittoresque du passé. Le château de Gaillon possédait, parmi les motifs de décoration de ses façades, une suite de médaillons de divinités ou d'empereurs qui nous sont

parvenus [1]. L'hôtel d'Alluye à Blois garde encore ses Césars de terre cuite. La plupart de ces marbres ou de ces argiles imitaient des bronzes qui n'étaient déjà eux-mêmes que des imitations de certains originaux antiques.

L'habileté des maîtres du XVe siècle à composer dans le style de l'antiquité a été effrayante. Dans bien des cas, aujourd'hui, nous sommes encore embarrassés de discerner la copie de l'original, toutes les fois que l'original a disparu. Sans invoquer, pour le moment, le témoignage probant des anecdotes qui nous montrent certains artistes ou certains marchands surprenant la clairvoyance ou la bonne foi de leurs contemporains, nous pouvons justifier directement notre méfiance. Prévenus et armés de toutes les ressources de la critique, nous sommes souvent bien perplexes et tous les jours, nous retranchons au domaine de l'antiquité classique pour grossir le patrimoine de ses imitateurs.

M. Eugène Müntz a démontré d'une excellente manière les étroits rapports qu'un grand nombre d'artistes du XVe siècle entretinrent avec les œuvres de l'antiquité [2]. Aucun d'eux n'échappa à l'influence des ruines et des monuments d'un art qui semblait ressusciter. Le plus grand des sculpteurs de la Renaissance, Donatello, ne fut jamais, à proprement parler, un copiste. Il était doué d'un tempérament trop personnel pour s'abaisser à couler sa pensée débordante et son exécution fiévreuse dans un moule tout fait, ce moule fût-il transmis par les anciens. Quand des copies lui furent commandées, il ne livra pas d'étroits pastiches et ne chercha pas à dissimuler sa main. Cependant, il n'en est pas moins fort dangereux quand il s'inspire d'un motif grec ou romain; car, si Donatello ne contrefit jamais froidement et méticuleusement l'antique, il pénétra à un tel point dans le sentiment de l'antiquité que quelques-unes de ses restaurations de statues [3] sont fort troublantes et que la part de l'original est difficile à retrouver partout ou sa main a passé. Jusqu'à ces dernières années, on a tenu pour antique cette célèbre tête de cheval en bronze du Musée de Naples que le prince de Satriano vient de revendiquer pour le XVe siècle, dans la *Gazette archéologique* [4].

1. Voy. la *Part de l'art italien dans quelques œuvres de sculpture de la première Renaissance française*. Paris, 1884, in-8.

2. Les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 40, 41, 47, 51 à 54, 57 à 59, 64, 70, 71; 78, 81, 82, 91 à 93.

3. Notamment le *Marsyas* de Florence.

4. Année 1884, p. 15 à 20.

On ne peut pas non plus oublier la ressemblance extraordinaire qui existe entre certains enfants de Donatello ayant une mèche relevée sur le front et toute une série de monuments antiques à laquelle appartient l'*Enfant à l'oie*. D'ailleurs, la tête de cheval du Musée de Naples n'est peut-être pas la dernière œuvre que l'antiquité vaincue devra rendre au maître sublime qui s'anima parfois de son souffle. Il en a été et il en sera de même de Michel-Ange. Son *Cupidon endormi* avait passé pour antique au XVI^e^ siècle. C'est également d'une collection d'antiques qu'au XIX^e^ siècle il a dû être exhumé.

SEVERINA AUGUSTA.

Fac-similé d'un dessin du Recueil Vallardi (Musée du Louvre).

Pisanello ne fut pas indifférent aux œuvres de l'antiquité classique. On a déjà publié plusieurs dessins de sa main tracés évidemment d'après les œuvres antiques [1]. M. Müntz a signalé ceux de Berlin [2] et quelques-uns de ceux de Paris contenus dans le célèbre volume de la collection Vallardi. En voici plusieurs tirés du même

1. La *Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, p. 286.

2. A Berlin — Cabinet des dessins — Dessin, coté 1358-192-1880, représentant un sanglier combattu par deux hommes et par deux chiens. Au revers de la feuille, copie d'un bas-relief antique ou du style de Donatello ; enfants ou génies. — Dessin 1359-193-1880. Deux femmes représentées sans bras. Au revers, un dieu assis, probablement un fleuve, tenant une corne d'abondance, d'après l'antique. C'est un dessin très fin. Dans le coin, à droite, un petit génie, les jambes croisées, d'après l'antique ou d'après Donatello. Ces dessins sont très précieux pour montrer l'influence de l'antique sur Pisanello. — Le dessin 1359-193-1880 est peut-être à comparer avec le couronnement de l'arc de triomphe du Château-Neuf à Naples.

recueil, sans garantie certaine d'attribution, mais qui montrent combien l'attention des artistes du XVe siècle fut sollicitée par les travaux des médailleurs de l'antiquité. Les premiers copièrent sans relâche les ouvrages de leurs prédécesseurs avant de parvenir à leur dérober quelques-uns de leurs secrets. Les dessins du Recueil Vallardi sont certainement curieux à relever parmi les exemples les plus probants. Tous ou presque tous les médailleurs du XVe siècle se sont rarement mis en frais d'imagination pour composer les revers de leurs médailles. La plupart du temps ils les ont empruntés aux travaux les plus célèbres de la glyptique antique. M. Aloïss Heiss a signalé récemment le plagiat de Niccolo Spinelli [1] qui copia successivement sur quatre de ses médailles un petit bronze du IVe siècle, un camée conservé aujourd'hui au Musée de Naples, une médaille impériale romaine et la célèbre intaille de l'*Enlèvement du Palladium* du cabinet de Niccolo Niccoli puis de celui de Laurent le Magnifique. Il n'y a pas un médailleur dans l'œuvre duquel l'imitation flagrante des anciens ne soit facile à surprendre. Le revers de la médaille de Louis XI, par Laurana, est copié d'après le revers d'une médaille de Commode [2].

D'ailleurs il n'est guère d'artistes de la Renaissance qui n'aient laissé, dans leurs dessins ou dans leurs peintures, la preuve des sollicitations et des suggestions exercées sur leur esprit par l'art antique interprété jusque dans les moindres de ses manifestations. Mantegna, à Padoue, copiant, dans ces fresques des Eremitani, un monument funéraire qu'il avait eu sous les yeux, a conservé un texte à la science épigraphique [3]. Jacopo Bellini, dans le recueil de près de 90 dessins, acquis en 1884 par le Musée du Louvre, a reproduit des inscriptions de la ville d'Este [4] et sa main avait contracté de telles habitudes d'imitation qu'elle mélangeait parfois, et peut-être sans en avoir conscience, les éléments anciens aux éléments modernes, notamment dans le croquis d'une statue équestre surmontant une inscription monumentale. Il a dessiné aussi des médailles romaines, des camées, des plaquettes à sujets antiques, etc [5].

1. Aloïs Heiss, les *Médailleurs de la Renaissance, Niccolo Spinelli*, etc., p. 12 à 16; et *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXII, p. 230.

2. *Idem, ibidem, Francesco Laurana*, p. 31 et 32.

3. *Corpus Inscriptionum latinarum*, t. V, n° 2528. — *Bulletin de la Société des antiquaires de France*. Séances du 22 janvier 1868, et du 30 juillet 1884.

4. Voy. *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, 1884. t. XLV, p. 255 et t. XLVI.

5. Voy. le Recueil du Louvre, fos 5, 21, 24, 28, 30, 40, 43, 45, 48, 49, 82.

Lorenzo Ghiberti avait consacré une étude spéciale à l'art de l'antiquité [1]. Le premier livre de ses *Commentaires* est un résumé plus ou moins exact de Pline. Amant passionné de l'art grec, il appliqua son attention aux pierres gravées et aux camées. Nous savons pertinemment qu'il enchâssa dans une monture d'orfèvrerie de sa façon une pierre gravée qui faisait partie des collections de Jean de Médicis, l'*Apollon et Marsyas* [2]. Il a parlé également de l'*Enlèvement du Palladium* [3], pierre conservée de son temps chez Niccolo Niccoli, l'amateur florentin. Il dut certainement en imiter quelques-unes, comme le firent d'autres artistes italiens, puisque Vasari dit positi-

ALEXANDRE EN HERCULE.

Fac-similé d'un dessin du Recueil Vallardi.
(Musée du Louvre.)

EMPEREUR ROMAIN.

Fac-similé d'un dessin du Recueil Vallardi.
(Musée du Louvre.)

vement qu'il poussa l'admiration pour ses modèles jusqu'à copier et même jusqu'à contrefaire les médailles grecques et romaines. Voici le texte de Vasari : « Ma, dilettandosi molto più dell' arte della scultura e del disegno, maneggiava qualche volta colori, ed alcun' altra gettava figurette piccole di bronzo e le finiva con molta grazia. Dilettossi anco di contraffare i conj delle medaglie antiche [4].

Il y a longtemps que je demande aux collections publiques ou privées de me montrer une de ces « petites figures de bronze ». La

1. Cf. Eugène Müntz, les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 78 et suiv.; Vasari, *Le Vite*, édition Gaëtano Milanesi, t. II, p. 232. « Onde fu il primo che cominciasse a imitare le cose degli antichi Romani, delle quali fu molto studioso, etc. »

2. Eug. Müntz, *loc. cit.* et Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 96 et 97.

3. Eug. Müntz, les *Précurseurs*, p. 70, 108, 156, 196, et Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 135.

4. Vasari, *Le Vite*. Édition G Milanesi, t. II, p. 223.

collection d'Ambras, à Vienne, possède une délicieuse figurine de jeune homme dans l'attitude du *Mercure* de Florence, qui pourrait bien être une œuvre de Ghiberti ou de son école cherchant à contrefaire l'antique [1]. La pièce est de tous points admirable et mériterait d'être mise en lumière. Une autre épreuve, mais bien inférieure, se voit à Florence au Musée du Bargello. Quant au *Génie* qui faisait partie de la collection Basilewski, en dépit de l'inscription, j'hésite à l'attribuer au maître dont elle ne rappelle pas la manière. J'y verrais plus volontiers une œuvre de l'École de Donatello à rapprocher, toutes proportions gardées, de l'admirable petit *Génie ailé* du Musée de South Kensington à Londres et du *Génie costumé en gladiateur* de la collection d'Ambras [2].

A propos de ces figurines, je citerai un bronze remarquable, représentant un joueur de flûte, légué au Louvre par M. Gatteaux. Cette pièce, véritablement exquise, est connue par d'autres épreuves répandues dans diverses collections publiques d'Europe. Elle émane incontestablement d'une inspiration antique. C'est du même courant d'art que dérive la charmante statuette de jeune homme, n° 82 du catalogue de la collection Thiers, au Louvre. C'est encore aux mêmes sources qu'est venu puiser le sculpteur de la ravissante figurine équestre, n° 61 de la même collection Thiers. Faut-il voir ici un acte d'imitation inconsciente ou tout au moins désintéressé? Faut-il supposer un acte de contrefaçon? Je ne puis pas, en l'absence de tout témoignage, chercher à pénétrer dans les intentions des auteurs, mais je ne doute pas qu'en changeant de mains le modèle de ces figurines et tous les modèles similaires n'aient fait des dupes au XV^e^ et au XVI^e^ siècle. Il n'y a pas déjà si longtemps qu'ils ont cessé d'en faire parmi nous.

Qu'on n'accuse pas ma proposition d'être un jugement téméraire. Le reproche de falsification intentionnelle a été formulé contre la Renaissance par Vasari lui-même, il y a déjà trois cents ans. Parlant, dans la *Vie de Valerio Belli*, d'un artiste parmesan, le Marmita, qui avait quitté la peinture pour la gravure en médailles, il dit qu'il fut un grand imitateur des anciens et qu'il enseigna son talent à son fils, du nom de Lodovico. Quant à celui-ci, ajoute Vasari, il fit, entre autres œuvres, un camée avec une tête de Socrate qui était

1. *Führer durch die K. K. Ambraser Sammlung*, 1884, p. 84, salle V, n° 30. Ghiberti a possédé dans ses collections d'antiques un *Narcisse* et un *Mercure*. V. Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 89.

2. *Führer durch die K. K. Ambraser Sammlung*, 1884, p. 83, salle V, n° 22.

très belle, et il fut un grand maître dans l'art de contrefaire les médailles antiques, *delle quali ne cavò grandissima utilità* [1]. Le savant

FAUNE, JOUEUR DE FLUTE.

Statuette de bronze, d'apparence antique exécutée au XVe siècle.
(Musée du Louvre.)

JEUNE HOMME DANS UN ACCÈS DE DOULEUR

Statuette de bronze d'apparence antique, exécutée au XVe siècle, n° 82 de la collection Thiers.
(Musée du Louvre.)

éditeur du texte de Vasari, M. Gaëtano Milanesi, n'hésite pas à commenter ainsi ce passage : « On faisait à cette époque une grande

1. *Le Vite*. Edition G. Milanesi, t. V, p. 383.

recherche de médailles antiques et, par conséquent, les faussaires s'étaient considérablement multipliés en Italie et avaient porté leur art au dernier degré de la perfection. »

Si les collectionneurs raffinés de l'Italie ont pu se laisser surprendre, les amateurs naïfs des pays voisins devaient être des victimes faciles et résignées. Ne voyons-nous pas, dans les comptes de la construction du château de Gaillon, au commencement du XVI^e^ siècle, les entrepreneurs, les ouvriers et les gens de finances, prendre pour des antiques et qualifier « d'antiquailles », les médaillons d'empereurs romains exécutés par des artistes italiens leurs contem-

EMPEREUR ROMAIN.

Fac-similé et réduction d'un dessin du Recueil Vallardi (Musée du Louvre).

porains? Dans les époques créatrices et denuées de sentiment critique, on n'y regarde pas de très près, et l'imitation la plus innocente peut devenir, par spéculation ou par inadvertance, la plus perfide des contrefaçons.

Sans rappeler encore une fois l'enthousiasme contagieux de Brunellesco, de Donatello, de Ghiberti, de Filarete pour tous les monuments sortis des premières fouilles raisonnées, sans nous demander ce que l'illustre exemple des *chercheurs de trésors* a pu inspirer de fantaisies imitatrices au *vulgum pecus* de leurs contemporains, n'oublions pas que les collections naissantes de Niccolo Niccoli[1], du

1. Voy. Eug. Müntz, les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 104 et suiv. Vespasiano de' Bisticci (*Vite di uomini illustri del secolo XV*, édition Bartholi, Florence 1859, p. 476) dit en parlant de Niccolo : « Aveva in casa sua infinite medaglie di bronzo e di ariento e d'oro, e molte figure antiche d'ottone, e molte teste di marmo, e altre cose degne. »

Pogge [1], de Carlo Marsuppini [2], de Cosme, Pierre, Jean et Laurent de Médicis [3], du cardinal Pietro Barbo devenu le pape Paul II [4], du Squarcione [5], de Pietro Bembo [6], — collections ouvertes presque uniquement aux seuls objets d'art antiques, — avaient créé un intérêt à la fabrication ou tout au moins au commerce de trompeuses imitations.

LOUIS COURAJOD.

(*La suite prochainement.*)

1. Les *Précurseurs de la Renaissance, ibid.* p. 115.
2. *Ibid*, p. 114.
3. Vasari, *Le Vite*, édition G. Milanesi, t. III, p. 366 et passim. Les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 133 et suivantes.
4. Eug. Müntz, les *Arts à la cour des Papes*, t. II.
5. Vasari, *Le Vite*, édition G. Milanesi, t. III, p, 385-386.
6. Sur les collections de Pietro et de Torquato Bembo, voir l'*Anonyme de Morelli*, édition G. Frizzoni, p. 40 et suiv.

L'HERCULE DE BUIS

D'HERTFORD-HOUSE

Un des joyaux de la célèbre collection d'Hertford-House est assurément la petite statue de buis qui représente Hercule. Le dieu debout et nu, brandissant sa massue, la figure menaçante, s'avance. La tête est haute et fière, l'allure celle d'un héros terrible et sûr de lui-même. Le corps penche légèrement sur la jambe droite; la jambe gauche, rejetée en arrière, s'allonge nerveuse et fine. Le personnage a peut-être un peu trop de longueur pour la tradition : c'est un Hercule élégant, mais plein de grandeur dans sa petite taille, *parvus videri, sentirique ingens*, suivant le mot du vieux Stace à propos d'un autre Hercule dont j'ai raconté l'histoire autrefois [1].

La statue mesure 27 centimètres. Sur la base triangulaire à pans, on lit : OPVS FRANCISCI AVRIFICIS P.

D'où vient ce précieux morceau? M. Debruge-Duménil l'avait découvert on ne sait où. Après sa mort (1839) on en fit la vente avec quelques objets qui n'étaient pas compris dans sa grande collection et qui, par suite, ne sont pas entrés chez le prince Soltykoff. L'Hercule fut adjugé à M. Carrand père, au prix de 300 francs. Son fils le vendit, quelques années plus tard, au comte de Niewerkerke et celui-ci lui

1. *Collectionneurs de l'ancienne Rome.*

donna la place d'honneur dans son cabinet du Louvre, au milieu de ces reliques du passé qu'il avait choisies une à une avec le goût de l'artiste et la clairvoyance de l'amateur. Après la guerre, le comte vendit sa collection à sir Richard Wallace, et voilà comment l'Hercule de buis est entré dans les galeries d'Hertford-House.

On n'en savait pas davantage. Quant au nom de l'artiste inscrit sur le piédestal, quelques-uns voulaient y voir un élève de Jean de Bologne, Francesco Mocchi (1580-1648). Dater un pareil morceau du XVII^e^ siècle, l'attribuer à un élève de Jean de Bologne, quel anachronisme! quand toute la statue, depuis le socle jusqu'à la pointe des cheveux, respire la Renaissance la plus pure, à l'aurore du XVI^e^ siècle.

Le hasard, ce dieu des bonnes gens qui cherchent, m'a jeté sous les yeux un livre, dont voici le titre : *Bernardini Scardeonii, canonici patavini, de antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres. Basileæ, anno* MDLX; c'est l'histoire de toutes les illustrations padouanes, depuis l'antiquité jusqu'à la moitié du XVI^e^ siècle. Le dernier chapitre traite *De claris pictoribus, cœlatoribus, fusoribus et architectis patavinis.* On trouve là quelques détails peu connus sur les Padouans de la fin du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle. Le chanoine Bernardino Scardeone n'est pas un grand connaisseur, — on s'en aperçoit de reste en parcourant son livre; — mais il parle de ce qu'il voit et de ce qu'il a vu, il a l'autorité d'un contemporain. Scardeone a dû naître vers 1485, car il se rappelle (p. 374) avoir connu « dans son adolescence » le vieux Bellano qui mourut en 1500.

Après sa notice sur Bellano, le chanoine continue ainsi :

De Francisco à Santa Agatha argentario Patavino.

Admirantur omnes Herculem buxeum Francisci argentarii Patavini, qui apud Marcum Antonium Maximum insignem antiquarium ostenditur. Tanta enim præstat forma, et est humanæ veritatis tam similis, ut certè nec Polycletes ære, nec Phidias ebore expressius potuisset effingere : testimonium summæ laudis ei perhibet precii magnitudo, quod vix unciæ sex buxi æstimentur (ut fertur) aureis C. Is autem Franciscus, ut ex illo opere conjici potest, fuit maximus cœlator; sed mirum, quod nihil reliquerit magis memorabile ligneo hoc Hercule, a cunctis supra modum commendato et tanto precio æstimato. Incidit hoc opus (ut audio) per ocium, anno salutis M.D.XX.

Voici la traduction littérale de ce passage :

« Sur Francesco, de la rue Santa-Agatha [1], orfèvre padouan.

« Tout le monde admire l'Hercule de buis de Francesco, orfèvre padouan, qui se voit chez Marco Antonio Massimo, insigne antiquaire. En effet, il est d'une beauté si excellente, il se rapproche tellement de la vérité humaine, que certes, ni Polyclète avec le bronze, ni Phidias avec l'ivoire, n'auraient pu le rendre d'une manière plus expressive. Le haut prix de l'objet témoigne de son extrême mérite, puisque six onces à peine de buis ont été prisées (dit-on) cent écus d'or. Ce Francesco, comme on peut le deviner d'après cet ouvrage, fut un très grand ciseleur; mais chose étonnante, il n'a rien laissé de plus mémorable que cet Hercule de bois, tellement admiré de tous et que l'on estime un prix si élevé. Il sculpta cet ouvrage (suivant ce que j'ai appris) dans ses moments de loisir, l'an de grâce 1520. »

L'acte de naissance est précis, complet et bien en règle. L'Hercule est l'œuvre de Francesco, orfèvre padouan, *opus Francisci aurificis Patavini;* il a été exécuté en 1520, nous en connaissons le prix, le poids et l'acquéreur.

En 1520, l'École de sculpture padouane était à son apogée. Agé de cinquante ans, dans tout l'éclat de son talent et de sa renommée, Riccio venait d'achever son chef-d'œuvre, le magnifique chandelier pascal de Sant'Antonio (1516), inspiré des plus beaux candélabres antiques. Autour de lui se groupait une petite armée de sculpteurs et de fondeurs pleins de fantaisie, de grâce et d'ingéniosité. Francesco di Niccolo da Colla, l'auteur du piédestal supportant le chandelier de Riccio, travaillait le marbre et le métal avec un égal talent; Tiziano Minio, fils d'un tisserand, terminait le bronze des fonts baptismaux destinés à Saint-Marc de Venise, et préparait les maquettes de la grille de clôture pour la Cappella del Santo; Giovanni Mosca, médailliste et fondeur, modelait sa *Vénus à la coquille*, avant de partir pour la Pologne (1530), appelé par le roi Sigismond; Giovanni Minello da Bardi (+ 1526) dirigeait, avec son fils Antonio, la marbrerie del Santo que les meilleurs artistes padouans couvraient de sculptures et d'arabesques délicates.

Dans ce monde remuant et intelligent, dans cette poussée de talents rivaux, passionnés pour l'antique, Francesco voulut sans doute s'essayer à son tour : tant d'autres avaient passé par l'atelier

1. « Cosi denominato dalla contrada dove forse domiciliava. » (Pietrucci, *Biografia degl' artisti Padovani.*)

HERCULE DE BUIS, TRAVAIL DU XVI[e] SIÈCLE.

(Collection de sir Richard Wallace, à Hertford-House.)

de l'orfèvre avant de se faire sculpteurs! Il eut l'idée de tailler dans le buis une figure d'Hercule et se mit à l'œuvre, travaillant à loisir, *per otium*, à ses moments perdus; prenant la statuette et la quittant pour retourner à ses bassins et à ses aiguières; la reprenant et la retouchant sans cesse. Avait-il aperçu quelque part un Hercule antique? S'est-il inspiré d'un bronze ou d'une pierre gravée? Rien ne le prouve, mais son héros trahit je ne sais quel parfum éloigné de la Grèce ou de Rome.

La figurine terminée, le maître inscrivit fièrement sur le socle son nom, sa profession et sa patrie, pour montrer ce qu'un orfèvre padouan savait faire, et il en resta là; l'Hercule est le seul ouvrage de sculpture qu'il ait produit. Pourquoi s'est-il arrêté en si beau chemin? Peut-être la renommée du petit Hercule valut-elle à l'orfèvre un surcroît de commandes qui l'empêcha de trouver de nouveaux « loisirs ». L'anonyme de Morelli, dans sa revue sommaire des grandes collections padouanes vers 1535, ne parle ni de Francesco, ni de son chef-d'œuvre; ce silence ferait croire que le maître gardait encore précieusement la statuette dans son atelier, comme un témoignage unique de son talent, un objet de prédilection intime dont il ne voulait se défaire à aucun prix.

Quoi qu'il en soit l'Hercule finit par être vendu, sans doute après la mort de l'artiste. Scardeone nous apprend qu'on le paya 100 écus d'or, environ 5,000 francs de notre monnaie; « cent écus d'or, dit-il naïvement, pour six onces à peine de buis! » Apparemment, l'excellent chanoine aurait mieux compris l'estimation des experts de 1839 qui laissaient vendre, en plein Paris, ces *six onces de buis* pour 300 francs.

Si le prix fait honneur à l'artiste, il n'est pas moins glorieux pour l'amateur. Scardeone a conservé le nom de ce personnage et je lui en sais gré : il s'appelait Marco Antonio Massimo; c'était, dit-il, un *antiquaire insigne*. J'ai voulu me renseigner davantage sur ce galant homme qui savait payer au poids de l'or les belles choses qu'il rencontrait sur son chemin. Massimo appartient à ce groupe d'amateurs, — gens d'Église ou de robe, médecins ou lettrés, grands seigneurs ou bourgeois, — qu'on trouvait jadis dans chacune des grandes villes d'Italie, de France et d'Allemagne. A Padoue, en 1560, la liste des curieux est fort brillante; on y compte des personnages fameux, Torquato Bembo, l'héritier des splendides collections du cardinal qui fut un des amateurs les plus considérables de son siècle; Antonio Benavides, jurisconsulte distingué; Copodivacca et Buzzacareno appartenant aux premières familles de la ville; Jean

Sambucus, l'auteur des *Emblemata* (1564), numismate et bibliophile célèbre, l'ami de Henri de Mesmes et de Grolier; Alessandro Bassiano, « le meilleur juge en matière d'histoire et d'iconographie romaines », au dire de Scardeone; c'est lui qui devait trois ans plus tard s'associer avec Cavino pour la fabrication des fameuses médailles *padouanes*. Parmi ces hommes de goût et de savoir, grands chercheurs d'antiques et de belles curiosités, Massimo tenait un des premiers rangs; sa collection était renommée et, quand Hubert Goltz visita Padoue (1558-1560) à la recherche de médailles pour son *Histoire de Jules César*, il ne manqua pas d'aller frapper à la porte de Massimo qui s'empressa d'accueillir le voyageur, lui ouvrit son cabinet et lui montra ses trésors.

A dater de ce jour, on perd la trace du petit Hercule. Il porte sur l'épaule et sous le socle d'anciens numéros de collections à demi effacés [1], mais quelles sont ces collections? Par quelles mains intelligentes, par quels cabinets obscurs ou fameux a-t-il passé? Il faut attendre près de trois siècles avant de le retrouver à Paris chez Debruge-Duménil.

Le dessin qui accompagne cette notice est la reproduction d'une photographie que j'ai demandée à sir Richard Wallace et que le noble amateur s'est empressé de m'adresser avec sa courtoisie habituelle [2]. Grâce à lui, le lecteur connaît maintenant une œuvre exquise et presque ignorée de la Renaissance italienne, l'artiste qui l'a créée, l'amateur qui l'a comprise le premier, et l'homme heureux qui la possède aujourd'hui.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Note communiquée par M. Louis Carrand.

2. Mon savant confrère et ami, Ch. Yriarte, a bien voulu appuyer ma demande auprès de sir R. Wallace.

ANDREA MANTEGNA

(SIXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

S'IL nous avait été donné d'entrer dans l'atelier de Mantegna au lendemain de sa mort, nous aurions peut-être rencontré chez lui quelques honnêtes créanciers ardents à supputer la valeur des œuvres appendues aux murailles de sa petite maison. A côté du *Comus* commencé pour Isabelle d'Este, et dont l'histoire a oublié de nous dire les destins, il y avait là trois peintures fameuses. Le *Triomphe de Scipion* n'avait pas encore été livré à Francesco Cornaro et il n'est même pas bien sûr qu'il fût dès lors complètement achevé. Nous aurions aussi admiré dans l'atelier du maître un tableau des plus importants, un *Saint Sébastien*, dont il sera question tout à l'heure, et le *Cristo in scurto* ou le *Christ pleuré par les saintes femmes*, du Musée Brera, peinture un peu étrange, mais très forte, qui, dans son violent parti pris, résume toutes les aspirations de Mantegna et toute sa science à l'heure où il étudiait avec passion les problèmes du raccourci.

Ces œuvres, et sans doute d'autres encore dont l'indication ne nous est pas donnée, étaient alors des captives. Elles paraissent avoir été l'objet d'une sorte de saisie ou d'une opposition à la requête des créanciers de Mantegna, parmi lesquels figure le cardinal Sigismond de Gonzague, évêque de Mantoue, agissant au nom du chapitre de l'église Sant'Andrea. Cent ducats restaient dus aux chanoines en

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 5, 177 et 480; t. XXXIV, p. 5 et 107.

vertu de l'acte de concession de la chapelle où le grand artiste fut enterré. D'autres réclamations, dont on ignore l'importance, s'étaient produites. Les fils du maître, Lodovico et Francesco, eurent à procéder à une liquidation difficile. Pour payer les dettes, ils furent autorisés à vendre les œuvres de leur père. Cette opération entraîna quelques délais et ne paraît pas avoir enrichi beaucoup la famille. Une lettre, écrite le 12 novembre 1507 par Lodovico, semble dire que les frais des obsèques d'Andrea et le prix des vêtements de deuil n'étaient pas encore acquittés à cette date [1]. Les Gonzague gardèrent, d'ailleurs, leurs bonnes grâces aux fils du grand Mantegna. Lodovico mourut en 1509 ou en 1510; Francesco, qui ne paraît pas avoir été un fort galant homme et qui, après avoir mérité la colère du marquis, s'avisa de disputer à Libera, sa belle-sœur, une part de l'héritage de son mari, continua, comme il l'avait fait tant de fois, à travailler à la décoration des résidences de Mantoue et des environs. Moschini croit savoir qu'il vivait encore en 1517. On sait que la National Gallery possède un *Noli me tangere* qui lui est attribué et qu'on a vu longtemps à Paris dans la collection de M. Beaucousin. Plus d'un tableau, secondaire mais de caractère mantegnesque, devrait sans doute être restitué à ce Francesco. Quant au fils naturel, Giovanni Andrea, qu'on voit figurer dans le testament du maître, il n'a point laissé de trace au dépôt des archives de Mantoue.

Parmi les œuvres qui décoraient l'atelier de Mantegna, et sur lesquelles le cardinal de Gonzague prétendait étendre une main avide, figurait le *Cristo in scurto*, dont Félibien parle ainsi qu'il suit : « Vous avez pu voir au palais Mazarin un Christ mort qui paroist couché de son long et que l'on voit racourci depuis le dessous des pieds jusqu'au haut de la teste [2]. » C'est le tableau de la galerie Brera.

Dans cette œuvre extraordinaire, dont l'excellente gravure de M. T. de Mare a récemment rappelé le souvenir aux lecteurs de la *Gazette*, Mantegna, en quête des lois de la perspective appliquée au dessin de la figure humaine, a résumé avec la plus farouche énergie,

1. Gaye, *Carteggio* III, p. 564 et Carlo d'Arco, *Artefici di Mantova*, II, p. 73.

2. L'histoire de cette peinture n'est pas des plus claires. D'après un inventaire de 1627 publié par Carlo d'Arco, le *Christ* fait encore partie à cette époque de la collection des ducs de Mantoue. (T. II, p. 161.) Plus tard il est à Paris. Le 4 octobre 1665, le cavalier Bernin va voir les tableaux que Camille Pamfili, neveu d'Innocent X, a envoyés à Louis XIV et qui excitaient alors la curiosité publique. « Il a vu un *Christ mort en raccourci* d'André Montagne, avec quelques autres figures : il n'en a rien dit. » (*Journal du cavalier Bernin*, p. 199.) D'autre part, d'Arco assure que le tableau est resté à Rome jusqu'aux premières années de ce siècle.

et on dirait volontiers avec le plus d'outrance tout ce qu'il savait des problèmes du raccourci. Il en savait fort long. Le cadavre du Christ, vu de face, est couché sur une table en pente, la tête exhaussée par une sorte d'oreiller. Les bras sont placés symétriquement, et les mains montrent les plaies vives que les clous y ont laissées. Une draperie recouvre la partie inférieure du corps; le torse est nu; le visage, peu idéalisé, est d'une réalité terrible. C'est le Christ, puisqu'il porte la trace du coup de lance et les blessures du crucifiement, et puisqu'il a auprès de lui, dans l'angle à gauche, la Vierge pleurante en compagnie d'un personnage au sexe douteux dont on ne voit guère que le profil, mais où la tradition reconnaît une des saintes femmes. C'est avant tout un mort, étudié sur la nature, avec une conscience d'artiste, une ardeur qui disent quelle a été la passion du XV^e^ siècle pour la vérité retrouvée. Ainsi posé, l'immobile cadavre se présente par la plante des pieds placés tout au premier plan et faisant saillie; le reste du corps s'étale en ligne montante, mais l'observation du détail est si exacte en son brusque raccourcissement que, dans le petit espace compris entre les talons et le sommet de la tête, Mantegna a su faire tenir un homme de grande et forte stature. Il n'y a point à le dissimuler, ce corps, si violemment abrégé, et comme ramassé sur lui-même, paraît trapu et inélégant; l'œuvre a un peu le caractère d'un tour de force; elle étonne l'esprit et les yeux plus qu'elle ne parle au cœur. Andrea semble l'avoir senti; car la note douloureuse qu'il aimait, il l'a demandée ici aux deux figures accessoires reléguées au coin de la toile, particulièrement à la Vierge qui, sévèrement encapuchonnée et très vieillie, verse de grosses larmes qu'on voit rouler sur ses joues creuses.

On n'est point d'accord sur la date qu'il convient d'attribuer à cette peinture dont l'histoire de l'art ne présente pas d'analogue et qui, inspirée par la recherche de l'effet dramatique, est en même temps l'aveu d'une passion intense et presque exagérée pour les attrayantes difficultés d'un problème graphique. Comme la plupart des dernières œuvres du maître, le *Christ pleuré par les saintes femmes* est exécuté *a tempera;* de plus, on le trouve dans son atelier au moment de sa mort : de là cette pensée, que l'étrange peinture pourrait être de la fin de sa vie. Cette opinion est partagée par quelques écrivains, elle est encore exprimée par le sénateur Morelli, qui date le *Christ* de 1506 et le considère comme le dernier ouvrage d'Andrea [1]. Pour MM. Crowe

1. *Italian masters in German galleries*, 1883. p. 392.

et Cavalcaselle, le *Christ* a été peint après 1474. M. Lafenestre ne s'est pas laissé attendrir par ces affirmations ; il classe le tableau de Brera, qu'il qualifie de « morceau de bravoure », à la suite des œuvres de jeunesse, avant l'arrivée à Mantoue. Ce sentiment est aussi le nôtre. Aux dernières années de sa vie, Mantegna, mûri par le temps et devinant le XVI^e^ siècle dont il a vu et hâté l'aurore, n'est plus tout à fait l'âpre chercheur que nous avons connu au début, il songe à autre chose qu'aux raccourcis exceptionnels ; il peint les beaux jeunes hommes des *Triomphes de Jules César*, il dessine la *Judith* aux formes sculpturales, mais allongées ; il voit passer dans son rêve les figures du *Parnasse* et ses muses dansantes ; il cherche et il trouve mieux que pas un l'élégance et la sveltesse. Le *Christ mort*, très étonnant au point de vue scientifique, est vraisemblablement fort antérieur aux œuvres que nous venons de citer. Ce tableau, Mantegna l'aura fait aux heures d'exaltation où, comme un autre Paolo Uccello, il se réveillait la nuit pour songer aux enivrements de la perspective : il l'aura gardé chez lui à titre de document et d'étude réaliste, ou peut-être aussi parce que le motif, d'assez farouche approche, n'aura séduit aucun acquéreur. Rappelons enfin que le raccourci d'une figure à demi étendue sur une surface inclinée a longtemps hanté son esprit. Le type initial du *Christ* de Brera se retrouve dans le dessin qu'Ottley a publié, sans en indiquer l'origine, et qu'il intitule *A man expiring*.

D'après une lettre de Lodovico Mantegna (2 octobre 1506), il y avait dans l'atelier de son père une autre peinture, un *Saint Sébastien*. C'est là un thème dont le vieux maître s'était épris, car il l'a traité deux fois, et peut-être trois, en en modifiant les données. Un des exemplaires, et ce n'est pas le moins célèbre, bien qu'il n'ait été vu que par quelques privilégiés, est celui dont le fils de Mantegna nous entretient dans la lettre que nous venons de citer. Au XVI^e^ siècle, au moment où l'anonyme de Morelli prend ses notes, ce *Saint Sébastien* est à Padoue dans la maison de Pietro Bembo [1], il appartient aujourd'hui aux membres de la famille Scarpa, à la Motta, du Frioul. Nous ne le connaissons pas. Le martyr, percé de flèches, serait un peu plus grand que nature, d'un coloris faible, — c'est une peinture *a tempera*, — mais d'un dessin superbe. On vante surtout l'admirable expression du visage, tourné vers le ciel dans un sentiment de confiance et d'extase. Aux pieds du supplicié une *candela* qui s'éteint, et l'inscription religieuse : *Nil nisi divinum stabile est; cætera fumus.* A

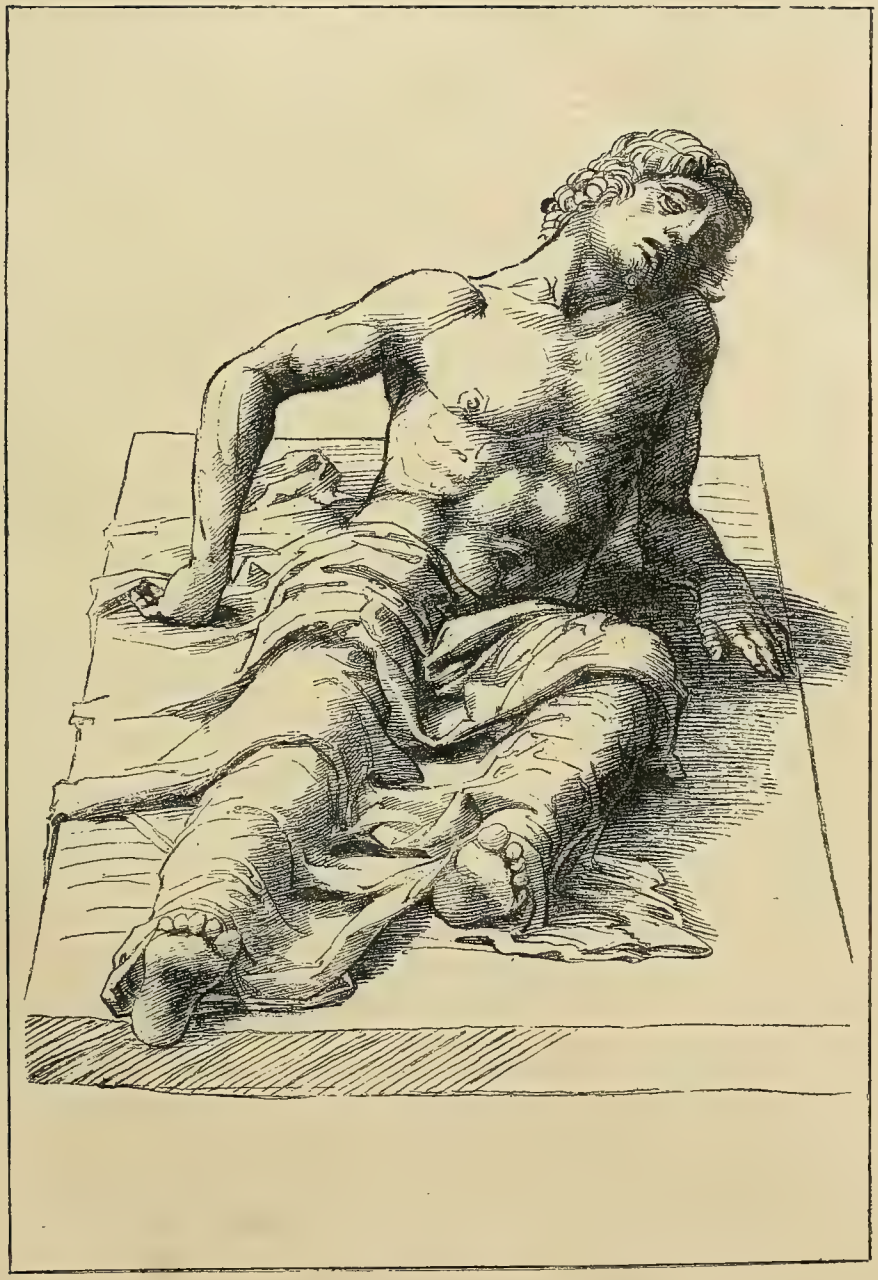
1. *El S. Sebastiano saettato alla colonna, grande più del naturale, sopra una tela, fu de mano del Mantegna.* Voy. l'*Anonyme* publié par Morelli, 1800, p. 19.

la fin de sa carrière, Mantegna était particulièrement dévoué au culte de l'allégorie.

Le second *Saint Sébastien*, très celèbre aussi et très beau, est celui du Musée de Vienne. Il a fait partie de la collection de l'archiduc Léopold, et, dès 1660, il est gravé, misérablement d'ailleurs, dans le *Théâtre des peintures* publié à Bruxelles par David Teniers [1]. Fidèle à des habitudes qui lui furent toujours chères, Mantegna n'a pas manqué de placer le drame dans un décor architectural emprunté à l'art antique. Les mains attachées derrière le dos, le martyr est debout contre une colonne encastrée entre deux pilastres, dont l'un est aux trois quarts brisé, dont l'autre, revêtu d'une élégante arabesque, soutient la retombée d'un arc interrompu par le cadre. Au second plan, un fragment de bas-relief et un buste mutilé; au fond, une route montante que gravissent deux piétons, la silhoutte abrupte d'un rocher et la colline accoutumée dont Mantegna se plaît à meubler son horizon. Sauf une draperie à plis nombreux et compliqués qui entoure la partie inférieure du torse, le saint est nu; il relève un peu sa tête extatique; son corps vigoureux est abondamment percé de longues flèches. L'expression est douloureuse, mais elle n'altère pas le caractère de jeunesse et de beauté dont Andrea pare volontiers ses héros mythologiques ou chrétiens. Quoique très attentif aux détails de la nature vivante, le dessin est large et annonce le siècle qui va s'ouvrir. Le *Saint Sébastien* de Vienne est une œuvre éternellement admirable.

Mantegna s'est aussi inspiré de la même légende, dans un tableau qu'il ne nous a pas été possible de voir encore, bien qu'il soit en France. Nous sommes condamné à n'en parler que par ouï-dire, mais nous tenons à lui consacrer un mot pour éveiller le zèle des chercheurs. Ce tableau, que les biographes de Mantegna n'ont point coutume de mentionner, est celui de l'église de Notre-Dame, à Aigueperse (Puy-de-Dôme). On m'assure que l'œuvre est authentique. Il en est question d'une manière assez étrange ou du moins sans enthousiasme excessif dans un des pittoresques récits de voyage de M. Émile Montégut. « Une des chapelles, écrit le savant promeneur, contient un Mantegna représentant le *Martyre de saint Sébastien*, œuvre remarquable du second ordre, détachée probablement de quelque musée Campana ou de quelque grenier du Louvre et donnée par l'État. Malgré son mérite réel, cette toile, avec sa composition quelque peu théâtrale et ses

1. On trouvera une meilleure reproduction du *Saint Sébastien*, du Musée de Vienne, dans la *Renaissance* de M. Eugène Müntz, p. 9.



ÉTUDE D'HOMME MOURANT.

(Fac-similé d'un dessin de Mantegna.)

représentations d'architecture italienne, fait médiocrement plaisir à voir dans cette rustique Auvergne où elle a l'air d'être égarée comme le serait un académicien parmi les pâtres [1]. » Il y aurait sans doute plus d'une observation à faire à propos de ce texte curieux, mais nous sommes provisoirement désarmé; M. Montégut a vu le tableau que nous ignorons : il a le droit de parler; nous avons le devoir de nous taire.

Il faut se borner à dire aujourd'hui que la collection Campana, où le maître padouan n'était pas fréquemment rencontré, et les légendaires greniers du Louvre ne sont pour rien dans l'aventure. La présence d'un Mantegna dans la modeste église d'Aigueperse est tout d'abord surprenante; mais si l'on réfléchit un peu, cette singularité n'a rien d'invraisemblable. Je dirai pourquoi. Le dernier protecteur d'Andrea, François de Gonzague, avait une sœur. Elle s'appelait Claire. En 1481, elle épousa Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, qui, ayant suivi Charles VIII dans son expédition italienne, mourut à Pouzzoles en 1496. On a plusieurs lettres de Gilbert de Bourbon à son beau-frère Gonzague; la politique ne les avait point séparés et l'on ne doit pas être surpris que des œuvres d'art aient pu arriver de Mantoue dans les terres du Bourbonnais, du Forez et de l'Auvergne. Gilbert et sa femme avaient très probablement une résidence à Aigueperse, car c'est de cette ville que leur fille Anne ou Agnès, encore très jeune, écrit le 4 mai 1502 à son oncle le marquis de Mantoue, pour le prier de lui trouver « ung beau mary, bien riche et bien saige [2]. » Dans ces conditions, l'envoi d'une peinture venant du pays des Gonzague pour décorer une église de l'Auvergne serait la chose la plus naturelle du monde. Pourquoi n'y aurait-il pas un Mantegna à Aigueperse? Quant à ce *Martyre de saint Sébastien*, égaré si loin du Louvre, et si peu connu des historiens, il devra faire l'objet d'un supplément d'information.

A ces tableaux, il convient d'en ajouter d'autres que nous n'avons pas compris dans notre travail, parce que, malgré les recherches des savants, ils flottent, sans date précise, dans le catalogue chronologique des œuvres du maître. Il n'est pas toujours facile, à défaut d'un texte certain, de dire à quelle époque se rattache un Mantegna. On

1. Émile Montégut, *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 123. Dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, Mérimée décrit l'église d'Aigueperse, mais il ne mentionne pas le tableau.

2. A. Baschet, *Quelques lettres missives extraites des archives de la maison de Gonzague* (1884).

hésite à propos du tableau que la famille Mellerio possédait autrefois à Milan et qui a été acquis en 1855 par la National Gallery. C'est une composition importante. On y voit la Vierge assise sur un siège à baldaquin rouge et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, nu, debout et bénissant. A droite est saint Jean-Baptiste portant une croix autour de laquelle s'enroule une banderole; à gauche est la Madeleine, robuste comme une statue et ayant à la main son petit vase de parfums. Le groupe s'enlève sur un fond de paysage où des oranges éclatent rondes et dorées au milieu de verdures intenses. Ces fruits semés dans les feuillages font penser au décor de la *Madonna della Vittoria*, et l'on a pu dire avec quelque apparence de raison que, pour le travail et pour le style, le tableau de la National Gallery ressemble à celui du Louvre. On croit qu'ils sont de la même époque [1]. Aucune date, d'ailleurs, mais l'inscription ANDREAS MANTINIA C.P.F. Dans ses études sur le Musée de Londres, M. Reiset se demande si, en considérant cette composition comme une *stupenda tavola*, le commentateur Selvatico n'a pas dépassé la mesure, et il ajoute que ce tableau lui a toujours paru « un peu froid ». L'œuvre est cependant très forte. Bien qu'elle ne soit pas d'un coloris suffisamment harmonieux, elle complète heureusement la précieuse série de créations de Mantegna, que depuis Charles I^er^, les galeries italiennes ont fournie à l'insatiable Angleterre.

D'autres peintures du maître ont émigré vers les régions du Nord. Nous n'avons point trouvé de Mantegna au Musée de l'Ermitage, mais il y en a un à Copenhague, le *Christ entouré de deux anges*. Le tableau porte une signature; il a subi, çà et là, les outrages du temps; il faut toutefois en tenir compte, car des juges excellents, MM. Crowe et Cavalcaselle en ont reconnu l'authenticité et ils en parlent même avec chaleur [2]. On croit que l'œuvre est de 1489, c'est-à-dire qu'elle aurait été faite pendant le voyage à Rome.

Le Musée de Berlin n'est peut-être pas aussi riche qu'il le croit. La *Vierge et l'Enfant* (n° 27) nous intéresse par son accent énigmatique et sauvage; mais le type mantegnesque y est vraiment trop peu visible, et nous constatons sans surprise que le sénateur Morelli, discutant ici l'opinion des Allemands et aussi celle des Anglais, propose d'enlever à Mantegna cette œuvre inquiétante et farouche. L'auteur des *Italian masters* ne voit que deux Mantegna à Berlin : l'admirable *Portrait de Scarampi* dont nous avons dit la fierté sculp-

1. Julia Cartwright, *Mantegna*, p. 48; et Lafenestre, *Peinture italienne*, p. 299.
2. *A history of painting in North Italy*, 1871, t. I.

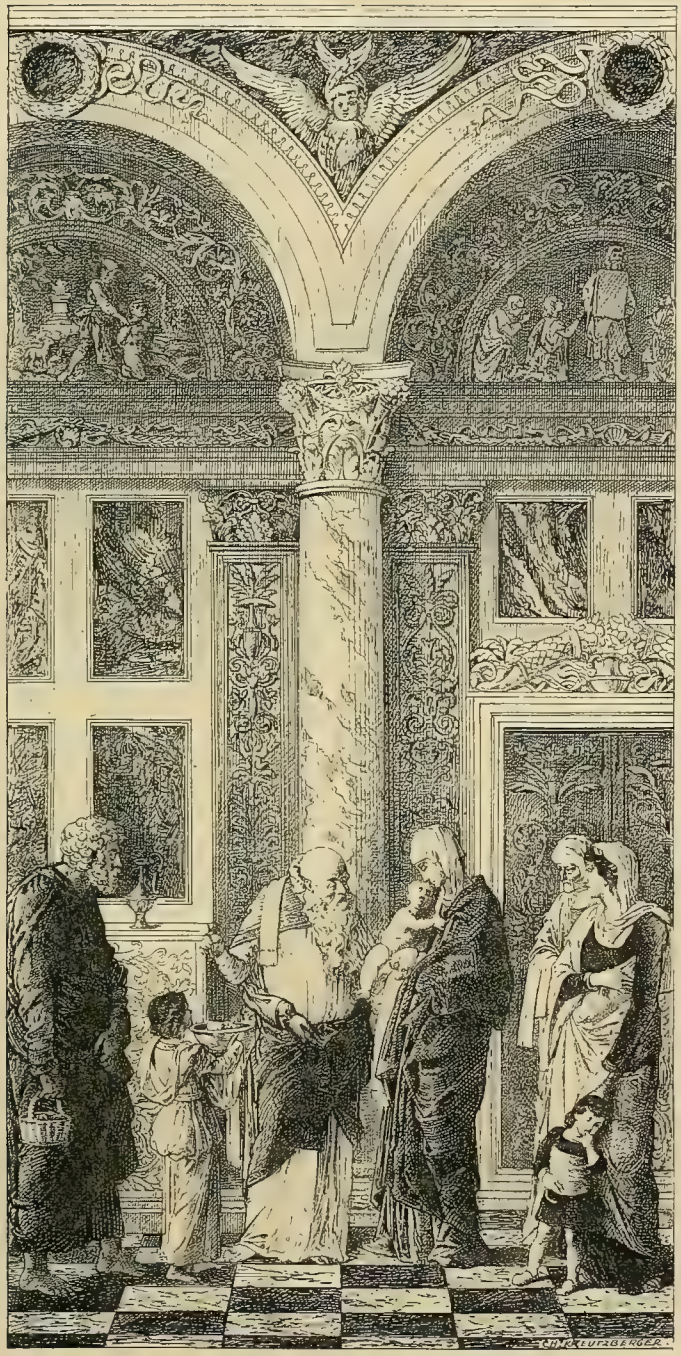
turale, et la *Présentation du Christ au Temple*, motif auquel Andrea s'est plusieurs fois intéressé, car, au XVI^e^ siècle, il y avait un exemplaire de cette *Présentation*, ou plutôt de cette *Circoncision*, chez Pietro Bembo à Padoue.

Quant à l'Italie, elle n'a pas perdu tout ce que Mantegna avait fait pour ses palais et pour ses églises. On croit reconnaître une œuvre provenant du château de Mantoue dans le triptyque de petite dimension qui décore la tribune au Musée des Offices. Pour avoir ici une certitude, il faut y mettre de la bonne volonté, car Vasari se borne à dire que l'artiste a fait pour la chapelle *una tavoletta nella quale sono storie di figure non molto grandi, ma bellissime*. C'est une peinture où tout est exquis. Le panneau central représente l'*Adoration des mages;* à droite est la *Circonscision*, à gauche l'*Ascension du Christ*. C'est dans le compartiment du milieu que figure cette Vierge entourée de chérubins et tenant le petit Jésus, que les iconophiles connaissent bien pour l'avoir admirée dans la magistrale estampe que Mantegna entreprit d'une main si énergique et qu'il n'acheva pas [1]. Examinée dans l'ensemble comme dans le détail, cette composition et les deux panneaux latéraux qui la complètent impliquent chez Mantegna la ferveur du miniaturiste : nous l'avons déjà étudié dans ce rôle où il joint à la largeur la plus surprenante patience. D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, le triptyque de la tribune serait de 1464, c'est-à-dire des premières années qui suivirent l'installation à Mantoue.

Il y a aussi au Musée des Offices un portrait de femme, superbement vêtue, qui passe, on ne sait pourquoi, pour être l'effigie d'Isabelle d'Este. Selvatico y voit, non sans raison, des qualités de premier ordre. Le front de la jeune femme est orné d'un bijou attaché par un mince cordon à la mode de Louis XII ; la robe est noire avec des arabesques d'or. Malheureusement l'œuvre est contestée. A mon grand regret, à ma grande surprise, M. Crowe et son collaborateur attribuent cette excellente peinture à Francesco Bonsignori, qui a travaillé pour la cour de Mantoue et qui appartient à l'école de Mantegna. Mais Bonsignori a-t-il jamais eu cette allure magistrale et comment se peut-il qu'on ignore l'histoire de ce portrait où l'austérité du dessin se revêt d'une grâce si personnelle et si mystérieuse ?

On ne sait pas non plus d'où provient la *Vierge entourée de saints*, de la galerie de Turin ; c'est une composition de huit figures, où se

1. Cette estampe est reproduite dans la *Gazette* du 1^er^ juillet, p. 13.



LA CIRCONCISION, VOLET D'UN TRIPTYQUE DE MANTEGNA.

(Musée des Offices.)

retrouve, en même temps qu'un principe de sécheresse, un point de contact avec les Bellini. Les questions d'origine ne sont pas moins incertaines en ce qui concerne le tableau du Musée de Bergame, la *Vierge et l'enfant*. Je ne sais trop ce qu'en disent les doctes; mais je garde le souvenir d'une œuvre adorable, où les chairs sont d'une coloration un peu grise, où le visage de la madone porte la marque d'une intimité pénétrante et d'un profond sentiment de tendresse.

Cette certitude victorieuse, cette expression émouvante que Mantegna montre dans ses peintures, il les fait voir aussi dans une forme de l'art qui l'intéressa toujours, le dessin. Nous avons déjà cité la *Judith* des Offices et celle du Louvre, l'*Homme expirant*, du Recueil d'Ottley, le projet de la statue de Virgile et peut-être d'autres encore. Mais combien de pages faudrait-il écrire pour dresser le catalogue des dessins d'Andrea? Dans la liste donnée par Selvatico à la suite de son commentaire, il ne faut voir qu'un essai incomplet et timide. L'auteur se borne à signaler les œuvres qu'il considère comme authentiques aux Offices, à l'Ambrosienne, au British Museum, qui possède la *Calomnie d'Apelle*, à Oxford où se trouvent, entre autres merveilles, la *Mise au tombeau* et *Hercule tuant le lion*. Mais il avoue qu'il n'a pas vu tous ces dessins, et, d'ailleurs depuis 1849, la question a fait un grand pas; on a découvert, parfois dans des collections obscures, des Mantegna que nos prédécesseurs n'avaient point prévus. A vrai dire, le travail est à reprendre, le catalogue idéal n'est pas fait.

Parmi les dessins déjà signalés, mais dont la renommée doit grandir encore, j'attache un vif intérêt à celui du Musée de Rennes, le *Jeune homme portant un joug*. On en connaît l'estampe, qui est classée, avec un point d'interrogation, dans l'œuvre gravée par Mantegna lui-même. Sur l'auteur de la planche, un doute est en effet possible; mais à propos du dessin qui a servi de type au graveur l'hésitation semble trop prudente. Il est superbe, ce jeune homme vêtu à l'antique comme un des personnages des *Triomphes :* il marche, le corps de profil, le visage tourné vers le spectateur avec une vague expression de mélancolie, et il aurait en effet le droit d'être triste, car il porte sur ses épaules un joug aux lanières pendantes et il a les deux pieds reliés par une corde à laquelle est attaché un boulet. Derrière son dos se déroule une longue draperie qui se divise en petits plis et qui présente avec celle de la *Judith*, dans les dessins des Offices et du Louvre, la plus frappante analogie. Pour le style, cette figure allégorique se rapproche, non seulement de celles des *Triomphes*, mais elle fait aussi penser aux divinités et aux muses du

Parnasse. Le dessin est pâle et difficile à reproduire : sur un trait, visible encore dans sa délicatesse infinie, les formes et les draperies sont lavées d'une sorte de bistre largement étendu d'eau, et l'action de la lumière a dévoré ces teintes transparentes. Aujourd'hui ce dessin est comme une vision qui passe, une vision très douce, très tendre et d'une si parfaite élégance qu'on est tenté de se demander devant cette merveille s'il restera encore de la grâce pour les maîtres du XVI^e^ siècle.

Mantegna n'a pas été seulement le peintre aux inventions viriles, le dessinateur décisif qui manie la plume ou le crayon avec une autorité souveraine : il a été aussi un graveur tellement original que son nom est un des plus grands que puissent citer les historiens de l'estampe au moment où le cuivre s'essaye aux premières hardiesses. On a dressé la liste de ses planches — une vingtaine tout au plus [1] — on en a même accru le nombre en y ajoutant quelques pièces douteuses, mais personne n'a pu dire encore comment et à quelle époque Andrea est devenu graveur, dans quel ordre chronologique doivent être classées les œuvres de ce chalcographe de génie. Ce beau chapitre de la vie du maître est comme voilé d'un mystère impénétrable.

Les documents du XV^e^ siècle nous parlent çà et là, et d'une manière bien insuffisante, de quelques-unes des peintures de Mantegna : sur ses estampes, qui durent être cependant une des plus glorieuses nouveautés de l'époque, les contemporains sont muets. Les témoignages écrits ne viennent que longtemps après la mort de l'artiste et ils sont d'une indigence notoire. Vasari est très bref : il a pourtant parlé deux fois des gravures de Mantegna. *Si diletto... di far stampe di rame*, écrit-il dans la biographie du maître, et, à l'appui de son dire, il cite les *Triomphes*, la meilleure chose qu'on aie vue jusqu'alors. Plus loin, dans le préambule de la notice qu'il a consacrée à Marc-Antoine, Vasari essaye de sortir du vague. Après avoir rappelé les estampes de Baccio Baldini où le caprice et la grâce de Botticelli restent si reconnaissables, il ajoute : *Questa cosa venuta a notizia d'Andrea Mantegna in Roma fu cagione che egli diede principio a intagliare molte sue opere*. Ainsi c'est seulement pendant son séjour à Rome, de 1488 à 1490, que Mantegna, instruit par les planches de Baccio Baldini, aurait commencé à faire œuvre de graveur.

Cette explication est peu satisfaisante ou du moins elle ne s'appuie

1. Voy. la *Gravure*, par M. Henri Delaborde, et le travail définitif du même auteur sur les estampes de Mantegna, *Gazette*, 2^e^ période, t. VI, p. 89.

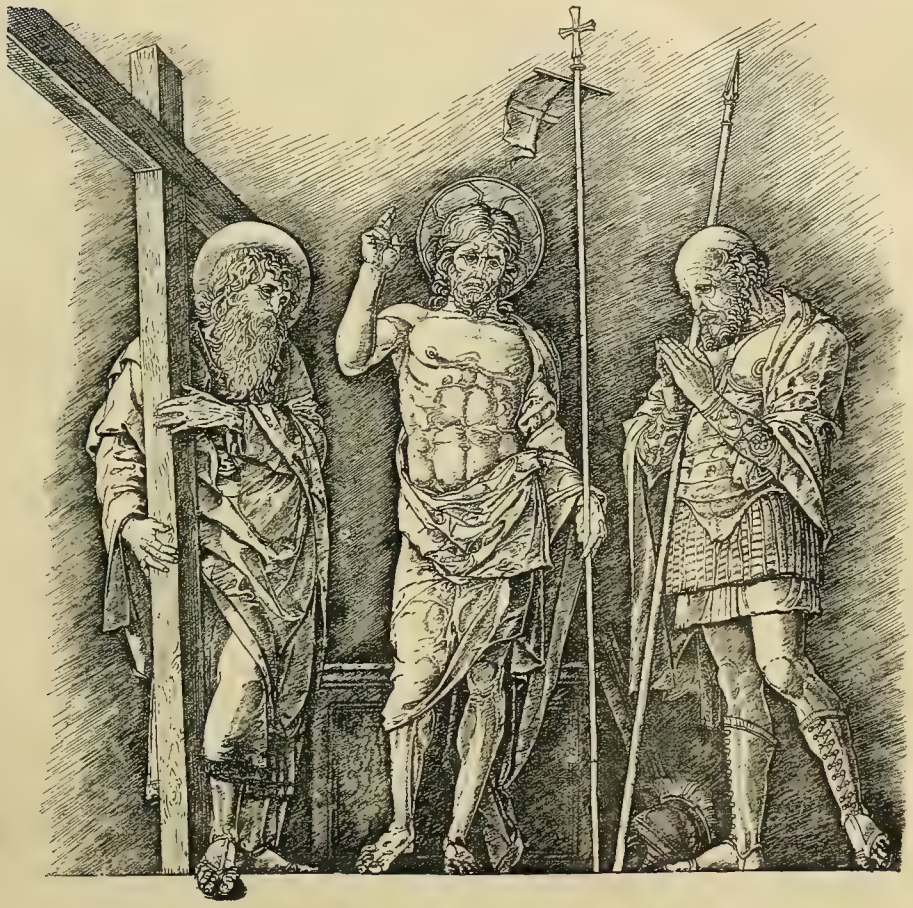
sur aucune preuve. Selvatico hasarde une supposition. Il se demande si le maniement du burin n'aurait pas été enseigné à Andrea par le mystérieux Niccolo, orfèvre d'Innocent VIII, qu'il a connu de bonne heure puisqu'il a introduit son portrait dans les fresques des Eremitani. La conjecture est ingénieuse. On tient pour certain que la gravure italienne, la gravure sur métal, est sortie de l'atelier des orfèvres, habitués au travail du nielle, et il semble établi que le grand art qui consiste à en tirer des épreuves a pris naissance dans le milieu florentin. Or, on faisait de l'orfèvrerie partout. Il est bien difficile de croire que les bons ouvriers de l'or et de l'argent, grands voyageurs au XV^e^ siècle, n'aient pas entendu parler de bon matin du procédé qu'une découverte heureuse avait mis entre les mains de leurs confrères toscans.

Quelles relations Mantegna a-t-il pu avoir avec les orfèvres de Padoue, de Vérone ou de Mantoue, on ne le sait pas ; mais ces relations, on les devine. Ce Niccolo, rencontré au temps des fresques des Eremitani, il a pu le retrouver plus tard à Rome à la cour du pape. Il a dû connaître d'autres orfèvres : il a même travaillé pour eux. Comment oublier le fameux calice dont le dessin, possédé jadis par lord Arundel, a été si bien gravé par Wenceslas Hollar? Si l'*Arundelian cup*, comme disent les Anglais, a jamais été exécutée, elle a dû être une merveille d'orfèvrerie, car, si Mantegna n'est pas hostile aux complications et aux fioritures, il est, dans les choses de l'ornement, un admirable inventeur. Enfin, au moment où tous les arts vivaient dans la plus fraternelle entente, il ne serait pas impossible qu'Andrea se fût exercé, ne fût-ce qu'en passant, aux délicatesses du métal ouvré. Connaissait-il le travail du nielle? Sur la foi de quelle autorité Dallaway, commentant Horace Walpole, a-t-il pu écrire que Mantegna ne s'est pas borné à faire de la gravure ? On se rappelle sa phrase : *He had already distinguished himself as one of the ablest among the niellatori* [1] ?

On serait donc tenté de croire que Mantegna, qui a si souvent regardé du côté de Florence et qui était si passionné pour les choses nouvelles, a pu s'intéresser à l'estampe avant son voyage à Rome. La fameuse « Paix » de Finiguerra est de 1452, et l'auteur vivait encore quand Andrea est venu en Toscane (1466). Vers cette époque, ou peu après, la gravure commence à échapper au nielle, elle sort de l'atelier des orfèvres, elle s'apprête à conquérir son indépendance.

1. *Anecdotes of painting*, 1849, t. III. p. 842.

Le *Monte santo di Dio* est de 1478 ; le *Dante* de Baccio Baldini est de 1481. Ces incunables, Mantegna les a sans doute vus à Rome, mais il a pu les connaître avant d'y arriver. On sait à quel point l'Italie du Nord était attentive aux aventures de l'art florentin.



LE CHRIST ENTRE SAINT LONGIN ET SAINT ANDRÉ.

(Fac-similé d'une estampe de Mantegna.)

Aucun fait certain ne vient cependant démentir le récit de Vasari. Les œuvres de gravure qu'on doit à Mantegna restent sans date : il en est deux seulement, qui, par un choc en retour, peuvent entrer dans la chronologie. Pour sortir de l'inconnu, il est permis de s'accrocher à toutes les branches. Parmi les estampes d'Andrea, figurent la *Bacchanale au Silène* et le *Combat des dieux marins*. Or ces estampes ont été copiées à la plume par Albert Dürer; les dessins

sont à la collection Albertine à Vienne, et l'artiste allemand, ami des dates, a pris le soin de les marquer du millésime de 1494 [1]. On a là un renseignement approximatif qu'il faut d'ailleurs accompagner d'une réserve. Les gravures copiées par Durer en 1494 peuvent avoir été exécutées plusieurs années avant. Les amateurs de chronologie devront se contenter de ce maigre butin.

A défaut d'informations certaines, il serait téméraire d'essayer un classement historique des estampes de Mantegna. On ne l'a point osé, l'entreprise ayant paru plus que difficile. Tout d'abord, on est enclin à supposer une contemporanéité entre les estampes et les peintures qui s'inspirent du même sentiment et du même motif. On imagine volontiers que les *Triomphes* gravés sont bien voisins des cartons peints de Hampton-Court; on résistera malaisément à la tentation de rapprocher la *Danse des quatre Muses* du groupe qui donne au *Parnasse* le rythme d'une si belle élégance; on remarquera inévitablement que dans la planche de la *Sépulture* (n° 2) [2] les nuages épars au milieu du ciel sont identiques à ceux qui flottent au dessus du *Calvaire* du Louvre. De pareilles analogies sont des présomptions; ce qui se ressemble est peut-être du même moment. Il ne faudrait pourtant pas se fier à ces apparences. Entre l'invention d'un type créé par le pinceau ou la plume et la reproduction graphique sur le cuivre, il a pu quelquefois s'écouler plus d'une saison.

Le chercheur inquiet aurait peut-être recours à un procédé plus sûr si, les planches de Mantegna étant disposées sur une vaste table, il opérait un triage entre les gravures d'un travail rude, qui doivent être les plus anciennes, et les estampes où manifestement le burin s'adoucit, se civilise et annonce les approches du XVI^e^ siècle. Entre les points extrêmes de la série se placeraient quelques types intermédiaires où le caractère de transition reste visible. Il semble en effet que Mantegna est allé de la sauvagerie à la tendresse et qu'il a évolué en perfectionnant peu à peu le maniement de l'outil. Considéré comme graveur, le maître est identique à lui-même par l'émotion et par la pensée; mais il diffère dans son langage; ses planches, mises en ordre, font croire à un progrès dans l'attaque du métal et la certitude de la technique. Il suffira d'avoir indiqué ce point de vue, en émettant le vœu qu'un spécialiste veuille bien un jour essayer d'introduire dans l'œuvre gravé de Mantegna un semblant de chronologie.

1. Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, 1882.

2. Je me sers ici du précieux recueil publié par M. Georges Duplessis avec les fac-similés de M. Amand Durand. Un vol. in-folio, Paris, 1878.

Venu tout de suite après les initiateurs affranchis du nielle, Mantegna est encore un travailleur de l'heure incertaine; il n'a jamais bien su le métier de graveur, que personne ne savait alors, si du moins on songe aux merveilles et aux surprises que devait donner le XVI^e^ siècle. Mais pour rendre justice au maître padouan, il faut le laisser dans son milieu historique et le comparer à Baccio Baldini. C'est alors qu'on le trouve grand, même comme ouvrier du cuivre. Un écrivain à qui je n'infligerai aucun ennui en le considérant comme un des plus fidèles amis de Mantegna, M. Henri Delaborde, a excellemment résumé la question et marqué la place à laquelle il a droit. Après avoir reconnu dans quelques-unes de ses pièces « l'impatience fiévreuse d'une main irritée par la lutte », il ajoute : « Et cependant, même à ne les considérer qu'au point de vue du faire, des œuvres comme la *Mise au tombeau* ou comme le *Triomphe de César* attestent le talent d'un graveur bien autrement expérimenté, bien mieux informé des vraies ressources de la gravure qu'on ne l'avait été jusqu'alors en Italie. Le burin de Mantegna, manié avec une fermeté qui n'est déjà plus de la sécheresse, n'imite pas encore les effets de la peinture, mais il imite du moins les travaux du crayon ou de la plume dans ce qu'ils ont de plus rapide en apparence et de plus hardi. Au lieu de se contenter, à l'exemple des graveurs florentins, de tailles espacées, timides et soutenant à peine les contours, le maître procède par masses d'ombre au moyen d'un grain plus serré; il cherche à exprimer, à indiquer au moins le modelé intérieur et ne se borne plus à tracer la silhouette des corps qu'il figure. En un mot, Mantegna graveur n'oublie pas sa science de peintre[1]. »

Mais ce qu'il oublie moins encore, c'est son âme. Les gravures d'Andrea, prises au point de vue de la technique, ne sont pas seulement un progrès sur les tentatives de ses devanciers et de ses contemporains de Florence, elles sont, en dehors du langage plus ou moins habile que parle le burin, des créations inspirées, des œuvres épanouies dans la flamme d'un libre génie. Quel que soit l'instrument que Mantegna ait en main, il exprime sa pensée avec une énergie souveraine et une fierté d'accent que les plus grands ont à peine égalée.

Chez lui, le graveur combine et concilie l'artiste initiateur qui cherche encore ses façons de dire avec le poète aux ardeurs héroïques, à la science profonde qui, par l'infatigable étude et la trouvaille toujours renouvelée, invente incessamment les types humains, le décor ambiant, la gesticulation décisive, la passion attendrie ou criante.

1. H. Delaborde, la *Gravure*, p. 78.

Il est solennel, pompeux, archéologue, dans ses *Triomphes;* il est exubérant jusqu'à l'outrance dans ses *Bacchanales;* il s'amuse, dans le *Combat des dieux marins*, au jeu sévère d'un caprice puissant; il est tragique dans la *Sépulture*, et surtout dans la *Mise au tombeau*, ce pur chef-d'œuvre dont Raphaël s'est servi, et où la douleur est exprimée par des attitudes du plus grand style, par le groupement le mieux rythmé et le plus lyrique. Mantegna est — avec Rembrandt — le type éternel du graveur qui invente et qui n'a pas besoin du concours des autres pour émouvoir et pour charmer. L'estampe est pour lui une création originale qui peut tout dire. Il lui est arrivé une fois de traduire avec plus de tendresse par le burin que par le pinceau le sentiment exquis et profond qui lui faisait une âme si lumineuse et si vivante. Ce n'est point un tableau, c'est une gravure, ce groupe merveilleux qu'on appelle la *Vierge et l'enfant.* La mère est assise, tenant sur ses genoux un peu relevés le petit Jésus qu'elle presse contre son sein. Elle a comme la prévision des calamités futures, elle est effroyablement triste, elle se penche sur son fils, elle baisse la tête pour se rapprocher de lui, elle l'enserre dans une étreinte convaincue comme si elle voulait le défendre contre des ennemis devinés. Dans aucun temps, dans aucune école, on ne connaît une aussi éloquente image du beau délire maternel.

Peut-être faudrait-il s'arrêter sur cette vision de tendresse. Graveur, dessinateur et peintre, Mantegna, inquiet et profond, a mis dans son art toute les complications, toutes les fièvres, tous les rêves qui agitaient l'âme du XV^e^ siècle. De quelque côté qu'on l'aborde, il est grand. Épris de la nature récemment découverte, il a aimé le nuage et l'homme, la terre et la fleur, le brin d'herbe et la montagne. Il cherche, l'insatiable curieux, à savoir comment les choses sont faites. Il a montré à l'origine les préoccupations d'un archéologue enthousiaste, il s'est abreuvé aux sources antiques ; bien avant son voyage à Rome et bien après, il a vécu dans le culte du bas-relief et de l'ornement latin ; il a aimé l'inscription et la médaille, il a presque été un érudit, mais jamais le bagage scientifique n'a pu alourdir sa démarche et gêner la hautaine liberté de ses allures. Il est vivant dans le décor du passé, il est moderne dans l'archaïsme ; rien ne l'embarrasse dans la recherche du style nouveau qu'il veut créer, rien ne ralentit sa course à la poursuite de la passion éternelle.

Certes, il faut admirer Mantegna dans toutes les formes de son idéal. Il a trouvé, bien avant l'éclosion du XVI^e^ siècle, les élégances souveraines et la grâce, la robustesse des types et leur mâle énergie,

il a été un Romain réveillé et renaissant, mais — et c'est là surtout ce qui doit nous le rendre cher—il a été le héraut de la souffrance humaine et du drame qui ne change pas. S'il est quelquefois farouche, sa belle sauvagerie est toujours émouvante et persuasive. Lorsque Mantegna, dans la première partie de sa vie, conserve un reste de l'art qui va s'éteindre et dont il doit être le plus redoutable ennemi, il a l'air mal à l'aise dans l'étroit vêtement que la tradition lui impose ; il se débat en vue de l'affranchissement prochain, il se précipite vers l'avenir plus clair pour lui que pour ses voisins et ses rivaux. De toutes les inquiétudes de son temps, il n'en est pas une qu'il n'ait connue et, en quelque sorte, glorifiée. Dans l'intimité de sa conscience, le XV^e^ siècle sentait vaguement que son effort collectif devait engendrer un monde nouveau ; des choses augustes allaient éclore ; elles ont été préparées et elles sont nées dans les combats et dans les larmes. C'est Andrea Mantegna qui a dit l'angoisse italienne et la grande délivrance : son cri douloureux éclate comme un chant de victoire.

PAUL MANTZ.

LES CUIRS DORÉS

MPLOYÉS autrefois dans l'ameublement, les cuirs dorés servaient surtout à faire des tentures. Nos aïeux du moyen âge et de la Renaissance, plus amoureux du confortable qu'on n'est porté à le croire, remplaçaient en été par des tentures de cuir les tapisseries de laine réservées pour l'hiver. Le cuir était plus frais que la laine, plus résistant aux coups de soleil, et ne redoutait ni les vers ni la poussière. « Cuirs à estendre ès chambre en temps d'esté, » dit un inventaire des ducs de Bourgogne (1427).

L'usage de peindre, dorer, argenter et gaufrer le cuir remonte au moins au XI^e^ siècle. D'après M. Henri Duveyrier, cité par M. Charles Davillier [1], l'industrie du cuir gaufré était déjà en pleine prospérité au XII^e^ siècle, dans la ville de Ghadâmès (Sahara). Le mot *guadamaci* est le mot espagnol qui sert à désigner le cuir doré; or, il résulte d'un passage du livre d'Ebn' Abd el-Noûr el-Hamîri el-Toûnsi (le Tunisien), intitulé : *Le Jardin parfumé pour les nouvelles contrées*, ouvrage géographique écrit au VI^e^ siècle de l'hégire, que le cuir ghadâmésien provenait de la ville de Ghadâmès. « Comme l'hégire, ajoute M. Davillier, a commencé l'an 622 de notre ère, on doit conclure de ces quelques mots que, dès le XII^e^ siècle après Jésus-Christ, Ghadâmès avait déjà acquis une certaine célébrité pour ses cuirs; et un Tunisien, compilant une description de l'Afrique à cette époque,

1. *Notice sur les cuirs de Cordoue.* Paris, 1878.

jugeait utile de dire que le cuir connu à Tunis sous le nom de *djild el-ghadâmosi* provenait de la ville de Ghadâmès. »

Le moine Théophile, en mentionnant dans ses *Diversarum artium Schedula* ou *Essais sur divers arts* les différents procédés de peinture alors connus et pratiqués, n'oublie pas de donner la manière de préparer le cuir pour recevoir le décor, ce qui prouve qu'au XII^e^ siècle on connaissait, en Europe, la fabrication arabe du cuir doré. Mais il semblerait toutefois que, de son temps, on n'employait guère le cuir d'ornement que comme un moyen de recouvrir la nudité primitive des fauteuils, des chaises, des stalles, des bancs, etc.; il ne paraît pas qu'on en ait fait des tentures fabriquées comme celles que nous possédons et qui sont de beaucoup postérieures.

En effet, on n'a aucune donnée positive sur l'origine de l'emploi de ce genre de décoration. Les uns, comme Paul Lacroix, pensent que l'on commença dès le règne de Louis IX à tapisser les appartements avec des peaux vernissées, gaufrées et dorées. Cette coutume aurait été empruntée aux Orientaux après les expéditions chevaleresques des croisades. D'autres, comme MM. de Laborde et Demmin, présument, au contraire, que l'emploi des cuirs gaufrés et peints a été importé par les Mores d'Espagne, à Cordoue, d'où le nom de *cordouan* donné à ces tentures. M. de Laborde cite même un passage du dictionnaire latin de Jehan de Garlande, composé en 1080, qui prouverait que les *cordouans* ont été fabriqués, pour la première fois, au XI^e^ siècle dans la ville de Cordoue. Cette manière de voir est encore confirmée par l'Italien Tomaso Gazoni, qui écrivait, en 1560, dans sa *Piazza universale*, qu'on croyait de son temps que l'art des cuirs dorés avait pris naissance en Espagne : « Et quelques-uns prétendent que le commencement et l'origine de ce très noble travail sont dus à l'Espagne, parce que c'est de ce pays que sont venus les meilleurs maîtres qui, dans les temps modernes, ont atteint le plus de renommée dans cet art. »

Quoi qu'il en soit, les tentures de cuir peint et doré, désigné aussi sous le nom d'*or basané*, n'ont commencé à se répandre en France qu'à partir du XV^e^ siècle, comme le prouve un passage des *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie*, par Lacurne de Sainte-Palaye. D'autre part, les *Comptes royaux* nous montrent que la reine en envoyait chercher six, en 1416, pour s'en servir à Corbeil, et l'*Inventaire du duc de Berry*, daté de la même année, témoigne que ce prince avait dix-neuf grands cuirs semblables parmi ses meubles. Ces tentures, dans la fabrication desquelles on avait alors remplacé les anciens procédés par celui de

l'estampage, étaient faites d'un cuir très fin, sur lequel se trouvaient imprimés en relief, et peints, des personnages ou des ornements rehaussés d'or. On en tapissait les appartements, on en recouvrait les meubles, les lits. Nous voyons en effet, dans les *Comptes royaux*, « qu'il a été payé, en 1496, à Jehan Garnier, sellier, demeurant à Tours, la somme de IIII liv. XV sols tournoys, pour ung grand cuir de bueuf blanc... par luy baillée et livrée à ung paintre que le roy avait faict venir d'Ytalie, auquel ladicte dame (la Royne) a faict faire et paindre le parement de son lict ».

Le même usage subsista longtemps encore. Pierre Binard, tapissier de profession établi à Paris et auteur d'un recueil de Noëls dédiés *à la vertueuse royne Marguerite*, première femme de Henri IV, fait mention de l'*or basané*, dans un de ses naïfs cantiques, comme une marque d'opulence. La bergère mondaine, pressée par la bergère humble d'aller saluer Jésus et sa Mère, interroge sa compagne et lui dit en parlant de la Vierge :

Au moins est-elle bien coëffée
De fins rézeaux?
Et sa couche est-elle estoffée
De beaux rideaux?
Son ciel n'est-il pas de brodeure
Tout campané?
N'a-t-il pas aussi pour bordeure
L'or bazané?

Les anciennes tentures de cuir du XVI^e^ siècle, — il n'en reste plus que quelques rares spécimens, — sont des sortes de tapisseries à personnages, représentant des sujets de l'histoire sacrée ou profane. Elles ressemblent, sur une grande échelle, aux miniatures des manuscrits; la perspective y est fort sacrifiée, et le *ciel* est remplacé par un guillochis d'ornements en or et de couleur appliqués avec un fer à gaufrer. Les détails même des figures, les ornements des costumes et des armes, ont été patiemment imprimés à la main, et terminés ou complétés au pinceau [1].

La Renaissance donna une grande impulsion à l'industrie des cuirs dorés, dont la fabrication était alors très florissante à Cordoue. « Cette fabrication, rapporte un écrivain contemporain originaire de cette ville, Ambrosio de Moralès (1575), apporte beaucoup de richesse à la ville et donne aussi à ses principales rues un joli aspect. En effet, comme on expose au soleil les cuirs une fois dorés, travaillés

1. Eug. Piot, le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, année 1842.

PIÈCE EN CUIR PEINT, DORÉ ET REHAUSSÉ DE GRAVURES AU FER CHAUD.

Travail vénitien du XVI^e^ siècle. — Collection de M. Ed. Bonnaffé.

(Gravure empruntée à l'*Histoire du mobilier* de A. et J. Jacquemart).

et peints, et qu'on les fixe sur de grandes tables pour les faire sécher, c'est un beau coup d'œil de voir les rues ainsi tapissées avec tant de splendeur et de variété. »

Après s'être montrées en Espagne, les tentures de cuir ne tardèrent, pas à se généraliser en Portugal, en Italie, en France et dans le Brabant. Sous Henri II, les plus célèbres doreurs sur cuir étaient Jehan Foucault et Jehan Louvet, qui logeaient en l'hostel de Nesle. On peut voir dans les *Comptes royaux* pour 1557, les détails d'une tente de chambre « faicte sur cuir de mouton, argentée, frizée, de figures de rouge, pour servir en la chambre et cabinet du roi à Monceaux ».

Cet art était donc très estimé, et ceux qui le pratiquaient en retiraient honneur et profit. « Celui qui a trouvé cet art des cuirs d'or, estoit certainement un homme singulier et de grand jugement, écrivait Leonardo Fiovarenti; je ne croy néanmoins, et ne croiray jamais, qu'un seul en ait esté l'inventeur, et l'ait réduit à la perfection et beauté que nous voyons aujourd'huy... Les grands personnages le réputent maintenant beaucoup et est fort en usage à Rome, à Naples, en Sicile, à Bolongne, en France, en Hespagne et autres lieux... C'est un art de grand profit et sçavoir, moyennant lequel on fait amitiez avec grands personnages : car la plus grande partie de ceux-là qui s'en servent, sont hommes illustres et grands, pource que l'art est de grande beauté et il fort délectable à voir : il est aussy de grand profit pour ceux qui le font, car il s'appelle l'art de l'or, et non sans cause, pource qu'il tire l'or et l'argent, faisant riches ceux qui le pratiquent, pourvu qu'ils soient hommes et s'y conduisent comme il fault [1]. »

Mais il en fut de cette industrie comme de tout ce qui se rattache aux arts. Les villes de Cordoue, de Lille, de Bruxelles, Liège, Anvers, Malines et Venise imprimèrent chacune à leurs produits un cachet particulier qui leur est propre, ce qui nous permet aujourd'hui de distinguer ce qu'on pourrait appeler les différentes écoles.

Les cuirs de Venise étaient surtout très appréciés. Catherine de Médicis en avait fait venir en France une collection considérable, dont on trouve la description dans l'inventaire de ses meubles, dressé en 1589. Ces tentures, pour la plupart, étaient en cuir doré et argenté, aux chiffres de la reine, sur fond orangé, ou vert de mer, ou noir, ou rouge, ou bleu. A ce sujet, M. Ed. Bonnaffé donne quelques

1. Leonardo Fiovaranti, *Miroir universel des arts et des sciences*, trad. par Gabriel Chappuys (1596), ch. XLI : *De l'art des cuirs d'or, et comme ils se font.*

mots d'explication que nous croyons utile de reproduire ici. « On employait le cuir de deux manières : pour les tentures *fixes* et pour les tentures *mobiles*. Les premières, d'un usage peu répandu, — je parle, bien entendu, du XVI^e^ siècle, — étaient à proprement parler des tableaux sur cuir, comme les magnifiques échantillons provenant d'une maison de Rouen et conservés au Musée de Cluny. Dans ce cas, le sujet peint sur basane varie suivant chaque panneau ; les ornements sont dorés et travaillés au petit fer avec un soin extrême. Ce genre de décoration fixe et enchâssé dans les lambris ne paraît pas avoir été pratiqué avant le temps de Henri IV. Les tentures mobiles sont d'un travail beaucoup plus simple. La décoration, peinte et cernée en général d'un trait noir, se répète indéfiniment au moyen d'un poncif; le travail au fer chaud consiste dans un trait de gravure accompagné d'un ornement courant poussé à la molette ou d'un semis de ronds ou d'étoiles frappées au marteau [1]. »

A la fin du XVI^e^ siècle, les cuirs dorés, si recherchés aujourd'hui, ne figuraient plus qu'en cinquième ou sixième rang après les riches tapisseries qui décoraient les appartements fastueux. C'est ainsi que, dans l'inventaire de Gabrielle d'Estrées (1599), après un grand nombre de tentures historiées représentant soit de frais paysages, soit des sujets sacrés d'histoire ou de mythologie, on ne trouve guère de pièce importante qu'une *tente de tapisserie de cuir doré*.

M. J. Houdoy, dans son volume sur la Halle échevinale de Lille, cite un ancien compte tiré des archives de cette ville, qui lui semble prouver que c'était de Venise que venaient, à l'époque de la Renaissance, les cuirs gaufrés, dorés et peints, devenus si communs dans les Flandres et en Hollande au XVII^e^ siècle. « Il nous en arrive encore fréquemment de ces pays, dit-il, et les peintres familiers nous les montrent en leurs tableaux garnissant les murs des intérieurs qu'ils représentent. L'article en question est ainsi conçu : « — 1613. — A Anthoine Fraisy, de nation vénitien, en recognoissance du don par luy fait d'un drap d'hostel de cuyr doré, au milieu duquel y a l'imaige de la Vierge Marie avecq les armoiries de cette ville aux deux costez, et par dessus deux coussins de pareil estoffe pour servir au dit hostel. C^t^. »

En cette occasion, et contre son habitude, le savant archiviste lillois conclut un peu à la légère. De ce qu'un généreux donateur vénitien de nation a laissé, pour une église de la ville de Lille, un

1. Edm. Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis*, p. 130. Paris, 1874.

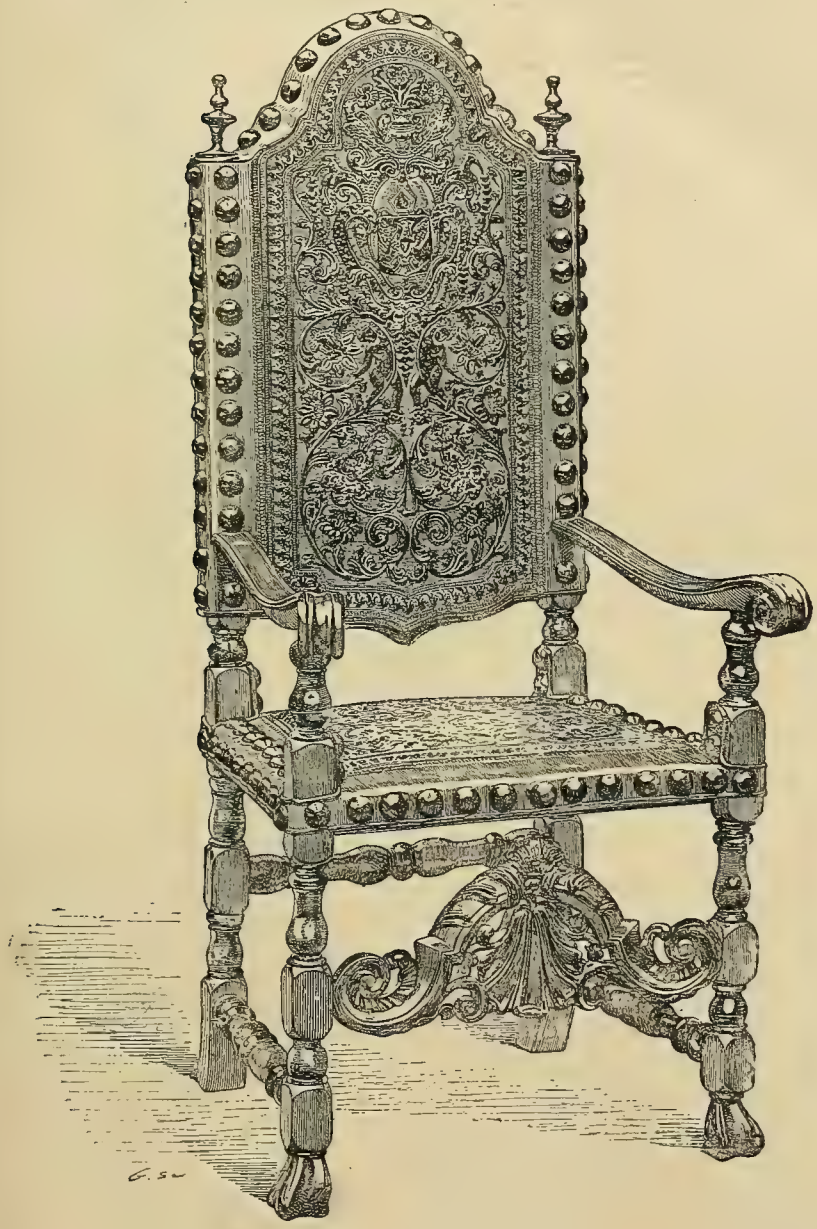
cuir doré et peint, à titre de libéralité, il ne s'ensuit pas de là que les Pays-Bas ne doivent point s'être livrés à la fabrication du cuir doré. Non seulement les cuirs flamands et hollandais diffèrent complètement, comme fabrication et comme style, des cuirs vénitiens, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, mais, d'après le témoignage d'un auteur digne de foi, J.-J. Smet, l'historien de la Belgique, le cuir doré et à figures aurait été fabriqué d'abord à Malines. « Les personnes opulentes y trouvaient de quoi meubler leurs appartements d'une manière riche et durable. » La majeure partie des cuirs conservés par les amateurs a été fabriquée, en effet, durant le XVII^e^ siècle en Hollande et dans les Flandres, où ils étaient alors répandus à profusion et servaient de tentures chez les gens riches. On voit encore en Belgique des appartements dont les murs sont tapissés de cuirs dorés, qui ont été posés au XVII^e^ siècle.

Le même luxe se retrouve à cette époque en Italie, dans les châteaux et les maisons princières. Misson rapporte, dans son *Nouveau Voyage d'Italie* (1691-1698) qu'il a vu à Venise toutes les maisons des nobles et des citoyens aisés, meublées de tapisseries de cuir doré. Enfin on lit dans un célèbre inventaire du temps : « L'an de J.-C. 1622. — Cecy est l'inventaire de tous et chascuns des biens, tant meubles qu'immeubles situés à Rome. — Dans le palais situé à Monte-Cavallo, dans la salle toute tendue de cuir rouge, argent et or, avec sa grande portière pareillement de cuir avec les armes de l'Éminentissime Cardinal Mazarini; dans l'autre antichambre, une tenture de cuir à relief, verte et or, etc. »

Il en était de même en France. Dans la *Prinse et deffaicte du capitaine Guillery* (1609), célèbre bandit roué à la Rochelle en 1608, avec soixante-deux voleurs ses compagnons, il est parlé d'« une grande salle toute tapissée de cuir d'Espagne ». D'un autre côté, si l'on en croit M. Paul Achard[1], l'industrie avignonnaise excellait à cette époque dans la fabrication des cuirs gaufrés et dorés pour meubles et pour tentures, imitation très réussie des cuirs de Cordoue. Nous donnons ici une chaise de ce genre empruntée au bel ouvrage illustré par J. Jacquemart et édité par la maison Hachette, l'*Histoire du mobilier*. Cette industrie, de même que celle des damas et des brocatelles, n'a cessé d'être en activité dans le Contat-Venaissin, que lorsqu'à cause de leur bon marché, les papiers peints sont devenus d'un usage général. « Parmi les fabricants de cuir doré à Avignon, nous pouvons

1. *Notice sur la création, le développement et la décadence des manufactures de soie à Avignon.* Avignon, 1874.

citer maître Scipion de la Gratia, *faiseur de tapisseries de Coramen*, qui



CHAISE GARNIE DE CUIR GAUFRÉ (COMMENCEMENT DU XVII^e^ SIÈCLE).

(Gravure empruntée à l'*Histoire du mobilier* de A. et J. Jacquemart).

fit, en 1606, une fourniture considérable de cuirs dorés à l'église de Caromb; Esprit Benoît, qui fournit, en 1660, les tentures de la cha-

pelle de l'Hôtel de Ville d'Avignon, etc., etc. Les tapis de cuir doré figurent au tarif des gabelles de 1625; ils acquittaient une redevance de 4 sous par douzaine de peaux. »

Au XVIII^e^ siècle, les cuirs dorés et peints étaient complètement tombés en discrédit. Suivant l'abbé Legendre, en sa *Vie privée des Français* (1779), ils étaient « propres à meubler les antichambres et les salles à manger des maisons de campagne ».

Nous allons maintenant faire connaître les principaux caractères de chaque fabrique.

« Les *cuirs de Portugal*, dit M. Ernest Rupin[1], ne sont pas dorés et peints, ils sont simplement gaufrés; tout au plus voit-on quelquefois un petit filet d'or courir sur les nervures des feuilles ou accentuer quelques détails du fond. Ils servaient principalement à recouvrir des objets de toilette, des coffrets, des étuis et des sièges.

« Les *cuirs de Cordoue* sont fortement en relief; ils sont dorés et peints, et le dessin consiste en ramages ou grands fleurons dans le goût des étoffes de Damas ou des Indes. Le Musée de South-Kensington possède une curieuse série de cuirs espagnols; ces spécimens, au nombre d'une vingtaine, sont ornés de fleurs, de feuillages, de vases, d'oiseaux, d'amours, de grenades, etc. Les couleurs des fonds sont ordinairement le vert, le bleu, le blanc, l'or, etc.

« Ceux de *Flandre* ont beaucoup d'analogie avec ces derniers, le relief est cependant généralement moins prononcé, le dessin offre plus de délicatesse; ces cuirs quelquefois sont simplement gaufrés et dorés, tels qu'on les voit représentés dans le tableau de Pieter de Hooch, conservé au Louvre. Les tentures de Flandre étaient presque exclusivement faites avec des peaux de veau; aussi étaient-elles très recherchées. La peau de veau étant plus épaisse et plus forte que celle de mouton, tout en offrant plus de solidité, avait pour elle l'immense avantage de mieux conserver, après l'impression, le relief des figures qu'elle avait reçu.

« Les *cuirs de Venise* ont pour caractère de ne point être en relief; ils ne sont que dorés et peints; il en existe où de véritables artistes n'ont pas dédaigné d'y peindre à l'huile des sujets rehaussés d'or qui ont souvent la valeur d'un tableau.

« La France n'a pas eu d'école proprement dite; ses productions participent aux œuvres des nations voisines, mais se ressentent cependant du goût imprimé aux arts dans ces différentes périodes. »

1. *Tenture en cuir doré, gaufré et peint* (XVIII^e^ siècle). Notice lue à la Sorbonne le 22 avril 1881.

Il faut faire exception pour les belles tentures du Musée de Cluny (nos 1776 à 1782), dont nous avons déjà parlé. Ces tentures, au nombre de sept, mesurent chacune 3 mètres de hauteur su 1m50 à 2 mètres de largeur, et dénotent un travail original tout à fait particulier. Elles représentent des sujets tirés de l'histoire romaine se détachant sur un fond d'or travaillé au petit fer. Ce sont, en un mot, de véritables tableaux peints à l'huile sur basane dorée, auxquels M. Davillier attribuait une origine espagnole, mais que M. Ernest Rupin a reconnus avec plus de vraisemblance comme appartenant à l'école française du XVIIe siècle.

Ajoutons qu'on rencontre des cuirs dorés où le décor, dans le genre des dessins de Bérain (1637-1711), indique une fabrication française encore plus marquée. Ces tentures sont bien évidemment sorties des ateliers établis à Avignon, à Rouen, à Carpentras, à Lyon et à Paris. C'est sous le règne de Henri IV, comme nous l'apprend Mézeray, que furent organisées, à Paris, deux manufactures de cuirs dorés, dans les faubourgs Saint-Honoré et Saint-Jacques.

Les tentures de cuir doré, étincelantes de finesse, d'élégance et de grâce sous François Ier, Henri II et ses fils, deviennent lourdes sous Henri IV, plus lourdes sous Louis XIII, et non moins lourdes, quoique pleines de grandeur, sous Louis XIV. C'est au XVIIe siècle surtout que le goût de l'enluminure se donne libre carrière. Les cuirs de cette époque présentent, en effet, une grande richesse de coloris et de composition : animaux, fleurs, fruits, mascarons, tout concourt à plaire aux yeux et à attirer l'attention. Mais, entraînés par les caprices de la mode, les artistes ne tardèrent pas à exagérer ce genre d'ornementation, si bien que, dès le commencement du XVIIIe siècle, le goût n'étant plus le même, la fabrication se transforma. On sentait comme un besoin de produire du nouveau, et l'industrie du cuir gaufré, tout en jetant encore quelque éclat, tomba rapidement dans la décadence.

Nous citerons, comme spécimen remarquable de cette époque, le devant d'autel en cuir doré, gaufré et peint, de l'église de Neuville, canton d'Argental (Corrèze).

Les tentures de cuir doré, si goûtées dans l'ancien ameublement, sont très recherchées aujourd'hui par les amateurs. Malheureusement les cuirs espagnols sont devenus presque introuvables. A la vente San-Donato (n° 367), une tenture en cuir de Cordoue à fond d'argent, rehaussé de fleurs et de larges rinceaux d'or, ayant 15 mètres de longueur sur 2m47 de hauteur, s'est vendue 1,750 lires. Une autre

tenture en cuir gaufré florentin du xv^e^ siècle (n° 852) et à dessins de feuillages, losangé d'or sur fond bleu, orné de candélabres dorés, avec frise représentant des génies, atteignit le prix de 7,050 livres. Rien n'égale, il est vrai, la richesse de ces décorations à la fois splendides et durables. Dans les salles des vieux châteaux d'Angleterre, de Flandre et d'Allemagne, l'œil est presque toujours frappé de l'éclat royal que conservent ces tentures, souvent déchirées par le ravage ou la négligence, mais résistant toujours à l'action naturelle du temps. Un simple lavage leur rend leur fraîcheur de deux ou trois siècles, ou bien il suffit de raviver les parties peintes, en nettoyant seulement les repoussés d'or et d'argent.

On a vu que les cuirs dorés étaient anciennement destinés à orner les palais ou les maisons des riches particuliers. Ce genre de tenture coûtait en effet excessivement cher et nécessitait un travail considérable. Non seulement les ornements que l'on figurait provenaient de l'estampage et du gaufrage, mais on les obtenait encore par la ciselure à main levée. Les ouvriers se servaient pour cela de divers poinçons ou ciselets qu'ils appelaient *fers*, et qui portaient, gravés sur une de leurs extrémités, diverses figures, des fleurs, des rosaces et autres ornementations.

De la Quérière, dans ses *Recherches sur le cuir doré* (1830), montre que ces mêmes procédés existaient encore sous le règne de Louis XV, mais perfectionnés et simplifiés.

« Les tentures de cuir, dit-il, étaient faites de plusieurs peaux de veau, de chèvre ou de mouton, qui semblaient dorées et qui n'étaient cependant qu'argentées, relevées en bosse et cousues ensemble. Les meilleures peaux étaient celles de veau et de chèvre.

« Une tenture de *cuir doré* ou *argenté* était composée de plusieurs morceaux de grandeur égale et de forme carrée, ou plutôt oblongue, collés ensemble. Chacun de ces carreaux était fait d'une peau large à peu près de 23 pouces sur 16. Ces dimensions n'étaient cependant pas toujours les mêmes; les carreaux avaient quelquefois de 28 à 30 pouces sur 24.

« Soit qu'on destinât ces pièces à former des tentures de *cuir argenté*, ou qu'on voulût en faire des tentures de *cuir doré*, il fallait toujours commencer par les argenter en y appliquant des feuilles d'argent.

« Quand on voulait des *cuirs dorés*, on mettait un vernis qui donnait à l'argent une couleur approchant de celle de l'or [1].

1. Fougeroux de Bondaroy (*Art de fabriquer les cuirs dorés et argentés.*

« D'ailleurs, les tentures qui étaient faites avec des feuilles d'argent colorées, ressemblaient si parfaitement à l'or, qu'il fallait une attention particulière pour reconnaître qu'elles n'en avaient que la couleur.

« On posait les carreaux sur une planche de bois gravée en creux

PANNEAU EN CUIR GAUFRÉ ET DORÉ (STYLE LOUIS XIII).

(Musée de Cluny.)

et en relief, et, en faisant passer le tout sur une presse semblable à la presse des imprimeurs en taille-douce, on communiquait au cuir le dessin exécuté sur cette planche.

Paris, 1762) donne « la recette » trouvée dans les papiers de Réaumur, pour composer le vernis avec lequel les ouvriers doraient les feuilles d'argent appliquées sur les peaux. « Prenez, dit-il, 11 livres et demie d'orcanson ou colophane, une

« Les tapisseries de *cuir argenté* étaient moins en usage que celles de *cuir doré*. On donnait la préférence aux tapisseries de cuir doré, parce que celles-ci avaient plus de durée.

« Il y avait des tapisseries que l'on n'imprimait pas au moyen de la planche de bois, principalement les bordures, auxquelles on donnait des ornements en relief en les *ciselant;* ce travail était beaucoup plus long et plus coûteux.

« Après cette manutention, on peignait les figures et les autres ornements, puis on cousait ensemble les carreaux. »

Ce mode de fabrication existe encore de nos jours. Les matrices en bois qui doivent imprimer leur dessin sur le cuir ont été simplement remplacées par des matrices en cuivre, ce qui augmente la pureté des lignes tout en permettant un tirage plus rapide et plus considérable. Nos artistes sont même parvenus à obtenir des reliefs décuples de ceux d'autrefois et tellement puissants qu'ils atteignent souvent jusqu'à la demi-bosse de grandeur naturelle. Par suite de ces perfectionnements, le prix de revient du cuir doré s'est beaucoup abaissé, et les meilleures maisons de Paris livrent, aujourd'hui, ce genre de produit à raison de 20 ou 30 francs le mètre courant. Il est surprenant que les gens de goût ne recherchent pas davantage ce mode de décoration non moins solide que brillant, et qui offre, sur le papier peint, si riche qu'il soit, des avantages incontestables.

SPIRE BLONDEL.

pareille quantité de résine ordinaire, 2 livres et demie de sandaraque et 2 livres d'aloès; mêlez ces quatre drogues ensemble, après avoir concassé celles qui sont en gros morceaux, et mettez-les dans un pot de terre sur un bon feu de charbon... Faites fondre toutes les drogues, remuez-les avec une spatule afin qu'elles se mêlent et qu'elles ne s'attachent pas au fond. Lorsqu'elles seront bien fondues, versez 7 pintes d'huile de lin dans le même vaisseau, et avec la spatule mêlez-la avec la drogue. »

« Nous cherchons presque toujours dans la fabrique des arts, ajoute le même auteur, à voir ce que nous voyons s'exécuter naturellement, sous nos yeux. Imitateurs de la nature, nous la copions quand nous sommes assez heureux pour avoir saisi ses moyens. Ici c'est le procédé suivi dans l'art des cuirs dorés qui a conduit à reconnaître ceux de la nature. M. de Réaumur, qui l'étudiait avec profit, étant instruit de la composition du vernis des cuirs dorés, a employé ses connaissances à expliquer (par une application ingénieuse) d'où dépendait la couleur dorée qui se voit sur la dépouille de quelques chrysalides, et celle que l'on remarque sur l'écaille de certains poissons. Ces animaux doivent, suivant M. Réaumur, la richesse ou plutôt la beauté de leur habillement à une couleur analogue aux vernis de nos cuirs et à une seconde matière luisante qui équivaut aux feuilles d'argent des cuirs. »

Heliog.ie Du ard.n

ETUDE DE TÊTES

Dessin de Leonard de Vinc., au Musee du Louvre /

Gaz. des Beaux Arts

Imp A Clement Fr.

COURRIER
DE
L'ART ANTIQUE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

Les honneurs du trimestre écoulé ont été pour l'archéologie orientale. C'est de l'Égypte et de la Perse que sont venues les nouveautés les plus attrayantes. Ceux-mêmes que l'antiquité n'intéresse guère n'ont pas appris sans une certaine émotion la découverte de cette momie du grand Sésostris, dégagée de ses bandelettes trente fois séculaires, pour être offerte à l'objectif des photographes [2]. Le *Times* a consacré un *premier-Londres* au vieux monarque retrouvé, dont les traits, popularisés par la presse illustrée, seront bientôt plus familiers au public que ceux d'Alexandre. Un chef-d'œuvre exhumé de l'art grec eût rencontré plus d'indifférence. D'autre part, les belles trouvailles de M. Dieulafoy, à Suse, bien qu'encore imparfaitement connues [3], n'ont pas laissé d'éveiller, à juste titre, la curiosité des amis de l'art ; quand elles auront été installées au Musée du Louvre, tout le monde ira saluer des œuvres dont aucune autre collection en Europe ne peut offrir le pendant. L'Égypte et Suse sont en dehors de notre domaine, qui ne dépasse pas les frontières de l'art hellénique ; qu'il nous suffise d'avertir nos lecteurs qu'une admirable héliogravure de Sésostris a paru dans la *Revue archéologique*, avec le rapport de M. Maspéro ,et qu'un de nos collaborateurs

1. Voy. *Gazette des beaux-arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413.
2. *Académie des inscriptions et belles-lettres*, séance du 16 juillet 1886.
3. *Académie des inscriptions*, séance du 9 juillet 1886. Voy. aussi la *Revue archéologique* de 1885, t. II, pl. XIX-XXI, p. 224.

s'est chargé de leur faire connaître sous peu les magnifiques résultats de l'expédition française en Perse.

Les statues archaïques de l'Acropole d'Athènes, que nous avons décrites dans notre dernier *Courrier*, ont été l'objet de publications déjà nombreuses. La plupart sont photographiées dans le premier fascicule d'un ouvrage de M. Cavvadias, éphore général des antiquités en Grèce, intitulé les *Musées d'Athènes* [1]. On y trouvera, entre autres renseignements, une vue intéressante des abords de l'Érechthéion, marquant l'endroit où elles ont été découvertes [2]. Les graves préoccupations politiques qui ont pesé sur la Grèce n'ont pas ralenti l'ardeur de ses antiquaires, dont le journal, l'*Éphéméris archéologique*, a continué de paraître régulièrement. Rien ne laisserait même supposer que les livraisons de cette pacifique revue ont été imprimées au milieu des bruits d'une guerre menaçante, si l'un des doyens de l'archéologie grecque, M. Koumanoudis, n'avait daté comme il suit son dernier article : « Écrit à Athènes, alors que la Grèce était bloquée par les flottes formidables de l'Europe, venue au secours des Turcs [3]. » Cette brève protestation a son éloquence, mais pourquoi M. Koumanoudis a-t-il parlé de l'Europe ? La France fait encore partie de ce continent et n'a jamais pointé ses canons sur l'Acropole.

A Rome, le commencement de l'année a été marqué par une modification profonde, portant sur les moyens de publicité dont disposait jusqu'à présent l'archéologie. Depuis plus d'un demi-siècle, la langue italienne, langue internationale pour les artistes, servait à la description et à l'étude des œuvres d'art dans les beaux recueils périodiques de l'*Instituto di Corrispondenza archeologica*. Un ukase venu de Berlin a changé cet ordre de choses accepté par la science et consacré par la tradition. Les *Annali*, le *Bullettino*, les *Monumenti* sont supprimés d'un trait de plume ; l'*Archaeologische Zeitung*, qui se publiait à Berlin, partage le sort de ses aînées italiennes. A la place des recueils disparus, on en inaugure trois autres, où la langue allemande dominera presque exclusivement : un *Annuaire de l'Institut impérial allemand* avec un atlas de *Monuments*, paraissant à Berlin, et des *Communications de l'Institut allemand, section romaine*, paraissant à Rome. Les deux autres revues publiées par l'Institut, à savoir l'*Éphéméris epigraphica* et les *Communications de l'Institut Athénien*, continueront à paraître comme par le passé, l'une en latin, l'autre en allemand ou en grec moderne.

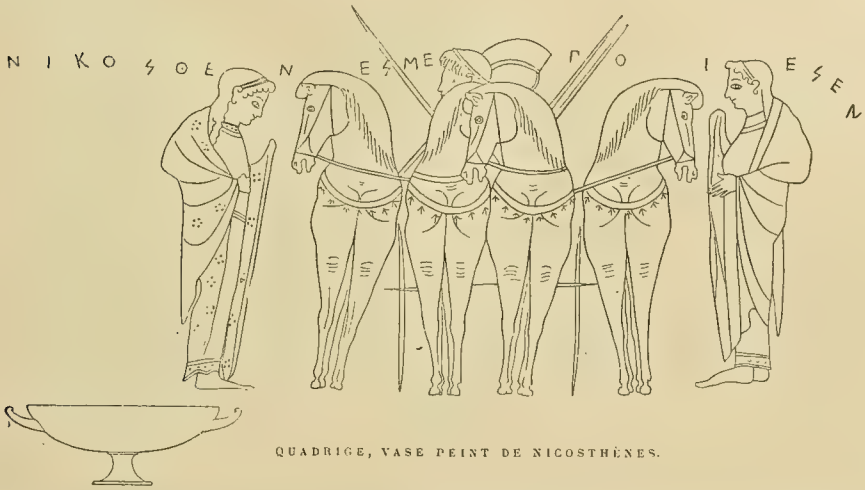
Cette mesure, qui a surpris bon nombre d'archéologues, n'est que le dernier terme d'une évolution qui a fait passer graduellement de Rome à Berlin la direction scientifique et matérielle de l'*Instituto*. Il n'en est pas moins permis de regretter une transformation qui enlève à l'une des plus belles entreprises du XIX^e^ siècle jusqu'à la dernière ombre du caractère international que ses illustres fondateurs lui avaient donné. L'*Institut de Correspondance archéologique* a vécu. La science lui doit non seulement une impulsion puissante, qui s'est traduite par une longue série de fouilles et de

1. Athènes, chez Wilberg, 1886. Phototypies de M. Romaïdès avec texte en grec, en français, en allemand et en anglais (1re livraison, planches I-VIII).

2. Les *Musées d'Athènes*, pl. I.

3. *Éphéméris archéologique*, 1886, p. 116.

recherches sur l'art et l'archéologie antiques, mais une véritable bibliothèque que les antiquaires de tous pays ne cesseront jamais de consulter. De 1829 à 1885, les *Annali* ont eu 57 volumes, tous accompagnés de planches nombreuses ; on a publié autant de volumes du *Bulletino*, 12 volumes in-folio de *Monumenti*, deux volumes de *Mémoires*, deux de *Nouvelles annales*, cinq de répertoires alphabétiques, auxquels il faut ajouter comme complément indispensable une excellente *Histoire de l'Institut*, écrite en 1879 par M. Heydemann, à l'occasion du 50e anniversaire de sa fondation. L'*Archaeologische Zeitung*, de son côté, a paru de 1843 à 1885 et publié des centaines de monuments inédits. Les collections de tous ces recueils sont devenues fort rares et ne se trouvent guère, vu l'élévation de leur prix, que dans les



QUADRIGE, VASE PEINT DE NICOSTHÈNES.

grandes bibliothèques ; heureusement, il est question de rééditer les planches qu'ils contiennent pour en former un admirable album de l'art antique, le meilleur legs de l'*Instituto* défunt à la science qui ne l'oubliera pas.

L'origine de l'*Instituto* est le cercle de savants et d'amateurs éclairés que Guillaume de Humboldt, alors ambassadeur de Prusse à Rome, réunissait, de 1802 à 1809, dans sa belle maison de Trinità di Monte. Encouragés par l'affabilité de son accueil, les savants allemands apprirent le chemin de Rome et nouèrent des relations fécondes avec les antiquaires et les artistes italiens. Bientôt après, le séjour de Niebuhr en Italie donna naissance au projet de la grande *Description de Rome*, qui fut publiée par ses amis et ses élèves de 1830 à 1842. En 1827, Christian de Bunsen vint occuper l'ambassade prussienne, dont il resta titulaire jusqu'en 1838. Il reprit, avec des vues plus arrêtées, les traditions de Guillaume de Humboldt. Comme savant, Bunsen n'a laissé rien de durable, parce que le goût des généralisations prématurées l'emportait, dans cet esprit remuant, sur celui de l'exactitude et des patientes recherches ; mais ses défauts mêmes faisaient de lui un merveilleux amphitryon d'artistes et d'archéologues, que séduisaient la

variété de ses connaissances et la largeur de ses vues. Il fut admirablement secondé par un grand savant, Édouard Gerhard, le fondateur des études sérieuses sur la céramique grecque, qui résida en Italie de 1822 à 1836. Avec quelques-uns de ses compatriotes, Strikelberg, Kestner, Panofka, Schorn, Gerhard avait fondé un petit cénacle intime où l'on expliquait à haute voix, en les commentant, Pausanias, Philostrate et les mythographes anciens. Ces hommes du Nord réunis sous le ciel de l'Italie s'étaient donné le nom bien germanique d'*Hyperboréens-Romains*. Dès 1826, les *Hyperboréens* avaient voulu fonder un recueil périodique : le refus de l'éditeur Cotta fit échouer leur projet. Ce fut un Français qui eut l'honneur de le reprendre.

En 1824, le duc Albert de Luynes, membre libre de l'Institut dès l'âge de vingt-huit ans et directeur honoraire du Musée Charles X, avait eu la douleur de perdre sa femme, fille du marquis de Dauvet. Pour se consoler ou pour se distraire de son deuil, il visita l'Italie avec ses amis Gory et Debacq. Le duc possédait un domaine dans la Pouille et ses courses le conduisirent à Métaponte. Il reconnut que l'emplacement de cette ville se prêtait à des fouilles et y dirigea lui-même, en 1828, une fructueuse exploration dont il a fait connaître les résultats [1]. De Métaponte il se rendit à Rome, qui réunissait, à ce moment, une admirable colonie d'archéologues, Bunsen, Gerhard, Panofka, le duc de Blacas d'Aulps, Millingen, Fea et bien d'autres. Instruit des projets des *Hyperboréens-Romains*, le duc de Luynes manifesta l'intention d'y donner suite, en fondant une publication archéologique dont le centre serait à Paris. Avec son immense fortune et sa libéralité de grand seigneur, il n'avait que faire du bon vouloir d'un Cotta. Mais M. de Bunsen n'entendait point que le futur Institut fût chose française. Profitant avec habileté de la présence à Rome du prince héréditaire de Prusse, plus tard Frédéric-Guillaume IV, il constitua sans retard l'*Instituto di Corrispondenza archeologica*, dont le prince se déclara protecteur le 9 décembre 1828. Le duc de Luynes et le duc de Blacas, ambassadeur de France, figurèrent parmi les dix fondateurs ; à côté de ces deux Français, il y avait un Anglais, Millingen ; un Danois, Thorwaldsen ; un Italien, Fea ; cinq Allemands, Bunsen, Gerhard, Kestner, Panofka et Welcker. Pour bien marquer le caractère international de la société, dont le prince de Prusse n'était que le protecteur, on donna la présidence d'honneur au duc de Blacas et l'on constitua immédiatement quatre sections, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France. La section française était présidée par le duc de Luynes et il fut décidé qu'une partie des publications se ferait à Paris. La langue allemande fut complètement exclue des nouveaux recueils, où l'on n'admit que l'italien, le français et le latin.

L'ouverture de l'Institut eut lieu le 21 avril 1829, jour anniversaire de la fondation de Rome. Bunsen l'installa au palais Caffarelli, à l'ambassade de Prusse ; plus tard, en 1835, il lui fit construire une demeure propre dans le jardin de l'hôpital allemand. Il ne négligea aucun effort, aucun sacrifice pour accroître, dès le début, la part de l'élément germanique dans cette œuvre collective. Ampère disait qu'il n'était pas seulement le représentant

1. A. de Luynes, *Métaponte*. Paris, 1833.

du gouvernement prussien près du pape, mais celui de la science allemande près des antiquités romaines. Un commencement de scission se produisit en 1836. L'*Instituto* n'avait cessé de lutter contre des difficultés pécuniaires et ses publications s'en trouvaient fort retardées. Le duc de Luynes fonda alors à Paris une section distincte, sous la présidence de Quatremère de Quincy, et fit les frais de ses publications toutes rédigées en français. Les événements de 1848 le contraignirent à y renoncer. Dès lors, la prépondérance prussienne s'accentue, grâce surtout à l'indifférence de notre gouvernement et de notre public; en 1860, Vinet constatait avec tristesse que les recueils de l'*Instituto* n'avaient pas vingt souscripteurs dans toute la France [1].

ÉRIPHYLE NOURRISSANT ALCMÉON.

(Vase peint conservé à Berlin.)

Depuis 1857, le gouvernement prussien rétribua les deux secrétaires de l'*Instituto* et prit à sa charge une partie des frais d'impression. En 1869, la direction centrale fut transférée à Berlin. Le 5 janvier 1871, le roi de Prusse, protecteur de l'Institut, lui donna une nouvelle organisation en resserrant les liens administratifs qui l'unissaient déjà à l'Académie de Berlin. Les archéologues français se retirèrent et M. Jules Simon confia à Dumont le soin de fonder une École d'archéologie française à Rome. Par une loi du 18 mars 1874, l'*Instituto* devint *Reichsinstitut*, Institut impérial; en 1876, l'*Archaeologische Zeitung* créée par Gerhard, organe jusqu'alors de la Société archéologique de Berlin, passa également sous la tutelle de l'Académie. Mais, en dépit de cette germanisation progressive, on avait maintenu, dans les publications de l'Institut, l'usage exclusif des langues latines; en 1884 encore, les *Annali* imprimaient un article écrit en français, alors que l'allemand était rigoureusement exclu. Cette situation finit par déplaire à M. de Bismark, inspirateur direct, à ce qu'on assure, de la révolution qui vient de s'accomplir. Sans doute, les archéologues romains n'y trouveront pas

1. Vinet, *Journal des Débats* du 22 janvier 1860.

leur compte, mais ils ne manquent pas aujourd'hui de recueil où la science italienne pourra s'exprimer en italien. Parmi ceux qui ont assisté aux débuts de l'*Instituto*, qui l'ont inspiré et soutenu pendant son âge héroïque, un seul

COUPE OFFERTE A JUNON (DÉCOUVERTE A VULCI.)

survit encore pour en porter le deuil : c'est un savant belge, élève de Panofka et Français de cœur, le vénérable baron de Witte.

Au moment où l'*Instituto di corrispondenza archeologica* vient de terminer sa glorieuse carrière, il nous a semblé qu'un recueil consacré aux choses de l'art lui devait quelques mots de souvenir et de regret.

Le caractère et le rôle scientifiques de l'*Instituto* s'expliquent en grande

STATUE EN MARBRE DE BACCHUS

(Musée de Vienne.)

partie par l'influence de Gerhard. Pendant quarante années de sa laborieuse existence, ce grand archéologue a été l'âme des publications romaines. Personne, autant que lui, n'a fait connaître de monuments inédits, en particulier de miroirs gravés et de vases peints. Mais il avait encore recueilli, sans les publier, des dessins et des calques d'après un grand nombre de monuments, qu'il étudiait au passage chez les marchands d'antiquités de son temps, les Barone, les Basseggio, les Capranesi. Ce trésor de documents inédits est aujourd'hui à Berlin. L'*Archaeologische Zeitung*, dans sa dernière livraison [1], a décrit ou figuré quelques vases d'après les dessins de l'*Apparatus* de Gerhard. Ce sont des œuvres importantes, dont les possesseurs actuels ne sont pas toujours connus, et qui se recommandaient à l'attention de Gerhard parce que les céramistes antiques avaient cru devoir y inscrire leurs noms. Nous reproduisons ici trois de ces vases d'après les gravures de la revue de Berlin. Le premier, œuvre de Nicosthènes, bien connu par sa belle série de vases réunie dans notre Musée Charles X, porte deux scènes dessinées avec cette naïveté charmante dont les peintres de vases à figures noires ont emporté le secret. Le quadrige vu de face est un motif difficile qui tenta souvent les céramistes grecs du v^e^ siècle. L'autre scène est plus piquante encore : c'est le Dionysos barbu, tel qu'il est figuré presque toujours avant Praxitèle, assis sur un escabeau pliant; de part et d'autre du dieu, dansent un Faune et une Ménade drapée; sur le fond du tableau, une vigne étend son feuillage. Bien que la symétrie, dans ces deux compositions, ne soit point absolument rigoureuse, on s'aperçoit que l'artiste a fait effort pour la respecter le plus possible. La scène suivante, un char de guerre suivi d'un guerrier, est empruntée à un vase d'Hermogène, aujourd'hui au Musée de Munich. Le dernier motif fait partie d'un vase d'Épictète, conservé à Wurzbourg : c'est un Faune accroupi, tenant une corne à boire, remarquable par l'indication sommaire et réaliste de sa puissante musculature.

A côté de ces spécimens, appartenant à l'art archaïque du v^e^ siècle, le même fascicule de l'*Archaeologische Zeitung* a fait connaître un charmant tableau, œuvre d'un céramiste anonyme du siècle suivant (fig. OV) [2]. Il est figuré sur une hydrie du Musée de Berlin, qui porte le n° 2395 dans le beau catalogue des vases de ce musée récemment publié par Furtwaengler. Sans les inscriptions tracées au pinceau qui nous renseignent sur les noms des personnages, on serait tenté d'y voir, comme dans tant d'autres vases de la même époque, une simple scène de genre et d'intérieur. Mais qu'importent les inscriptions? C'est bien une scène de genre qu'a représentée l'artiste, tout comme ces peintres de *Saintes Familles* dont les compositions gracieuses et intimes ne doivent leur caractère mystique qu'aux indications d'un catalogue. Un antiquaire allemand, M. Heydemann, l'auteur de l'excellent inventaire des vases de Naples, a pu même exprimer l'opinion que les noms mythologiques, inscrits sur beaucoup de vases, désignent en réalité des personnages de la vie ordinaire qui portaient souvent, chez les Grecs, des noms mythologiques. Cette manière de voir n'a pas trouvé créance, mais elle repose sur

1. *Archaeologische Zeitung*, 1885, pl. XVI, p. 250-253.
2. *Archaeologische Zeitung*, 1885, pl. XV, p. 241-248 (article de Mayer).

une observation très juste : bon nombre de peintures du IVe siècle sont, en effet, des sujets de genre héroïsés ou des sujets héroïques réduits aux proportions de sujets de genre. La grande sculpture contemporaine présente, elle aussi, des traces de cette tendance, témoin l'*Apollon Sauroctone* de Praxitèle et l'*Hermès* découvert à Olympie.

Le dessin de l'hydrie de Berlin est loin d'être correct : il y a telles fautes de dessin, comme à la main droite d'Amphiaraüs et au sein d'Ériphyle, qu'un écolier de nos jours ne commettrait pas. L'ensemble est pourtant plein de

TÊTE EN MARBRE DE VÉNUS.

(Musée de Vienne.)

naturel et de grâce. Ériphyle donne le sein au jeune Alcméon; à ses pieds un combat de coqs rappelle l'un des divertissements favoris des enfants grecs. De part et d'autre se tiennent Amphiaraüs, le devin d'Argos, époux d'Ériphyle, et une esclave dont le nom mutilé doit peut-être se lire Dêmo. Près de cette dernière est un panier tressé où les femmes grecques plaçaient leurs ouvrages de main. La scène de l'allaitement est loin d'être fréquente sur les vases grecs; ici, l'enfant Alcméon surprend par ses dimensions exagérées. Ce n'est pas un enfant à la mamelle, mais un petit homme. L'art grec du IVe siècle, non plus que l'art antique en général, n'a su représenter les jeunes enfants. Tantôt, comme sur les vases, ils sont trop grands et trop longs; tantôt, comme dans l'*Hermès et Dionysos* de Praxitèle, l'enfant est d'une

petitesse excessive qui lui donne l'apparence d'un jouet. Même dans le chef-d'œuvre de l'art alexandrin, le groupe de *Laocoon*, les formes des enfants sont trop élancées et trop grêles. Il a fallu Raphaël pour donner à l'art moderne le modèle parfait de ces jeunes corps où la grosseur de la tête et l'ampleur un peu indécise des chairs n'excluent ni la finesse du modelé ni l'élégance des formes.

Les noms d'Alcméon, d'Amphiaraüs, d'Ériphyle éveillent bien d'autres souvenirs que ceux d'une scène d'intérieur. C'est par une tragédie de famille qu'il nous sont connus, et cette tragédie est aussi sombre que celle d'Oreste. Sur les conseils perfides d'Ériphyle, le devin Amphiaraüs prend part à la campagne contre Thèbes; il est englouti avec son char près de l'Isménos. Mais il a commandé à ses fils de le venger en immolant leur mère. Alcméon grandit, conduit les Épigones contre Thèbes, se souille d'un inceste involontaire et tue Ériphyle. Cette légende, que nous abrégeons beaucoup, était aussi populaire à Thèbes que celle d'Oreste à Argos. Elle semble même avoir été la plus répandue en Grèce au v^e^ siècle et au commencement du vi^e^. Des épopées thébaines, que nous n'avons plus, racontaient le crime d'Ériphyle et la vengeance d'Alcméon. La scène reproduite par l'hydrie de Berlin est comme le début d'une de ces épopées perdues : c'est la vie paisible au sein d'une famille qui doit bientôt être désolée par de tragiques catastrophes. Le Grec du iv^e^ siècle qui regardait ce tableau pensait naturellement à la fin terrible d'Amphiaraüs et d'Ériphyle dont il avait de bonne heure entendu l'histoire. L'art a toujours aimé ces contrastes entre l'aurore et la fin de la vie; l'Enfant Jésus de nos *Saintes Familles*, souriant sur les genoux de sa mère, n'éveille-t-il pas la pensée du Calvaire et de la Vierge Douloureuse au pied de la croix?

Si de la céramique grecque proprement dite nous passons à celle de l'Italie, les *Annali* nous offrent la représentation d'une coupe charmante trouvée dans la nécropole étrusque de Vulci [1]. Sur un fond noir recouvert d'un vernis métallique brillant se détache la silhouette d'un génie ailé debout sur un chien, appartenant à la race des *lupetti* qui existe encore dans l'Italie contemporaine. Les figures sont peintes en blanc jaunâtre. La guirlande de feuilles et de fruits est jaune ou orangée. L'inscription IVNONENES POCLOM, tracée au pinceau comme les figures, signifie « coupe de Junon ». Dans la même tombe on trouva un vase d'argile en forme de Silène chevauchant un bouc et un petit lécythe à parfums. Le vase est le quatorzième d'une intéressante série dont les exemplaires ont tous été recueillis en Italie; ils appartiennent à la même époque, au même style et très probablement à la même fabrique. Tous portent le nom d'une divinité suivi du mot *coupe*, POCVLVM, et, sauf dans un seul cas où la divinité nommée est Bellone, le sujet représenté sur le fond du vase n'a aucun rapport avec l'inscription. Les dieux et les déesses auxquels ces coupes sont consacrées font partie du vieux Panthéon italique; une seule est grecque. Esculape, mais on trouve dans le nombre des divinités abstraites, comme *Aequitas*, *Cura*, qui étaient déjà oubliées du temps de Plaute et marquent une époque antérieure au triomphe de l'hellé-

1. *Annali*, 1884, t. LVI. tav. d'agg. A, p. 5-20 (article de Jordan).

nisme en Italie. Il est vraisemblable que ces coupes ont été peintes, au temps de la première guerre Punique, par quelque fabricant de vases qui les mit à la mode : après lui, la mode changea et ce type disparut. Chaque coupe est percée de deux trous qui permettaient de la suspendre à une paroi : ce détail, comme le texte des inscriptions, prouve qu'il faut y reconnaître des ex-voto. Peut-être ont-elles été dédiées aux défunts après avoir servi à des usages sacrés dans le culte domestique; peut-être aussi sont-elles de fabrication spécialement funéraire et leurs inscriptions n'ont-elles d'autre but que de les mettre, avec le mort qu'elles accompagnent, sous la protection d'une

TÊTE EN BRONZE DE VÉNUS.
(British Museum).

divinité. Que de choses il faut savoir ignorer quand il s'agit des usages funéraires des anciens!

Nous voudrions posséder un spécimen, quelque mutilé qu'il fût, des œuvres d'art qui décoraient la rivale de Rome, la Carthage d'Hamilcar, au moment où a été peinte cette coupe de Vulci. Malheureusement les statues vraiment puniques sont encore à découvrir; quelques bas-reliefs insignifiants, deux masques en terre-cuite, des fragments de statuettes, voilà tout ce qui nous reste d'une des villes les plus florissantes de l'antiquité. La Carthage romaine, qui s'est élevée si rapidement sur les ruines de la cité détruite, a été dévastée à son tour, mais non pas systématiquement réduite en poussière; son emplacement a fourni de temps en temps quelques œuvres intéressantes que les Musées de Paris, de Londres, de Vienne et de Saint-Louis de Carthage se sont partagées. Nous en avons fait connaître plusieurs dans la *Gazette archéo-*

logique [1] ; celle que nous publions ici pour la première fois a été donnée au Musée de Vienne en 1873, par le ministre disgracié du bey Saddok, Mohamed-Khasnadar [2]. Ce Khasnadar s'était mis en tête de recueillir des antiquités dans la Régence et avait formé dans son palais de la Manouba, près de Tunis, une collection assez considérable, bien que composée en grande partie de pièces sans valeur. Disgracié en 1873, il envoya ses plus beaux objets à Vienne où ils figurèrent à l'Exposition universelle et où ils sont restés. J'ai entendu dire qu'une statue de femme, de même grandeur que le *Bacchus*, et trouvée comme lui à Carthage, avait été exposée à la même époque par son propriétaire M. de Morpurgo, directeur du Lloyd autrichien. Celle que nous publions ici est un bon spécimen de l'art gréco-romain dans l'Empire, art de décadence, assurément, trop épris des formes arrondies et molles, mais qui s'inspire souvent avec bonheur de la sculpture hellénique du IVe siècle, dont il aime à reproduire et à varier les motifs. Bacchus tenant une coupe, avec une panthère à ses pieds, est l'un des sujets les plus fréquemment traités par les imitateurs de Praxitèle ; on peut même croire que le type original a été créé par le grand sculpteur athénien. Il y a loin de ce dieu souriant et jeune, *puer aeternus*, comme l'appelle Ovide, au Bacchus barbu et renfrogné des vieux vases à figures noires, de cette coupe de Nicosthènes, par exemple, dont nous avons donné plus haut une gravure.

Le Musée de Vienne, heureusement pour lui, possède autre chose que des statues romaines, échos affaiblis des chefs-d'œuvre de l'art attique. On ne connaît pas assez en France l'admirable tête de *Vénus* achetée à Tralles par l'amiral Millosicz, qui est certainement contemporaine de Praxitèle et se rattache à la même École que la *Vénus de Milo*. M. Benndorf, qui a étudié cette belle sculpture [3], serait même disposé à croire qu'elle est plus voisine d'un modèle commun que la magnifique statue du Louvre. Le dessin que nous en donnons permettra de contrôler cette manière de voir ; on remarquera que la tête de Tralles est moins arrondie, plus juvénile que celle de notre *Vénus*, avec laquelle elle présente d'ailleurs des analogies incontestables. Il faut encore la rapprocher de la superbe tête en bronze découverte, dit-on, en Arménie, et acquise, il y a quelques années, par le Musée Britannique, tête que son premier éditeur, M. Engelmann, osa attribuer à Praxitèle lui-même [4]. Mais que savons-nous du type féminin créé par Praxitèle ? N'est-ce pas lui faire injure, depuis que nous possédons l'*Hermès*, de le juger d'après les répliques médiocres de la *Vénus de Cnide* conservées au Musée de Munich et au Vatican ? Si le sentiment était un guide en pareille matière, nous aimerions mieux chercher Praxitèle à Florence, dans le sourire de la *Vénus de Médicis*.

1. Reinach et Babelon, *Gazette archéologique*, 1885, pl. XVII-XIX et p. 129. Cf. *Bulletin du comité des travaux historiques*, 1886, pl. I, II, p. 4-78.

2. Elle a été signalée dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. I, p. 106. Nous en devons une photographie à l'extrême obligeance de M. Schneider, conservateur du Musée des Antiques de Vienne.

3. *Archaeologische-Epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, t. IV, pl. I et II, p. 66-72.

4. Engelmann, *Archaeologische Zeitung*, 1878, pl. XX et p. 150. Elle a été admirablement publiée dans les *Monuments de l'art antique* de M. Rayet, t. II, pl. I.

Le sol même de l'Autriche a rendu récemment à la lumière une œuvre de grand style, qui rappelle, par la perfection du travail, les meilleurs bronzes d'Herculanum. C'est une tête ou plutôt un masque de Silène, découvert en 1883 à Cilli, près de Gratz (Styrie), à 70 centimètres de

TÊTE DE SILÈNE EN BRONZE (DÉCOUVERTE A CILLI, EN STYRIE.)

profondeur, à côté d'une monnaie de l'empereur Claude, fondateur de la colonie antique à laquelle Cilli a succédé. Le masque a 21 centimètres de haut et servait probablement d'ornement à un grand vase. L'excellent dessin que nous en donnons [1] rend inutile une description détaillée. Le type est celui du

1. Ce dessin a été exécuté d'après la photographie publiée par M. Schneider,

Bacchus oriental, héritier direct du Bacchus barbu de l'ancien style, tel qu'il nous est surtout connu par la statue du Musée Chiaramonti qui porte, on ne sait trop pourquoi, l'inscription *Sardanapale* [1]. Mais les oreilles de chèvre, que l'on voit distinctement, interdisent d'y reconnaître Bacchus lui-même. On possède deux bronzes analogues à celui de Cilli, l'un et l'autre pourvus à la partie supérieure d'un anneau de suspension. Le plus beau, trouvé en Macédoine, appartenait récemment à M. Gréau [2]; le second, de provenance inconnue, a figuré dans la collection Pourtalès, d'où il a passé successivement aux mains de MM. de Nolivos et Milani, de Francfort [3]. A la vente de ce dernier amateur, en 1883, il a été adjugé au prix de 3,500 marcs. M. Schneider inclinerait à penser que le masque Pourtalès est moderne et n'est que la copie d'une réplique antique des deux autres, sculptés eux-mêmes, dans l'antiquité, d'après quelque original célèbre de l'époque alexandrine. Quoi qu'il en soit, le masque de Cilli occupe incontestablement le premier rang dans cette petite série de sujets bachiques, qu'il sera sans doute facile d'augmenter lorsque l'on étudiera, à cet effet, les richesses inédites des collections publiques et privées.

Terminons cette course rapide à travers les différentes écoles en signalant un exemplaire nouveau de la dernière création idéale de l'art antique. C'est une statue colossale d'Antinoüs, haute de plus de deux mètres, qui a été récemment exhumée à Rome dans des circonstances fort singulières [4]. Elle était soigneusement enfermée dans une salle étroite, le dos appuyé à la muraille, à l'entresol d'une maison dont les propriétaires avaient sans doute voulu la soustraire au vandalisme; mais la surface du marbre, fortement rongée, prouve qu'elle a séjourné pendant quelque temps dans l'eau. Il est donc permis de supposer que l'image du favori d'Hadrien, renversée de son piédestal et jetée dans le Tibre par les chrétiens, fut ensuite recueillie par quelque ami de l'art, qui disposa pour elle la cachette où elle vient d'être retrouvée. Les découvertes de ce genre se multiplient depuis quelque temps à Rome et donnent bon espoir pour les recherches ultérieures. A côté du vandalisme bruyant qui accumulait les ruines, il y avait, si l'on peut dire, un *hellénisme* discret et pieux dont la tradition ne s'est jamais entièrement perdue dans la capitale du monde romain. C'est le sentiment qui inspirait le sénat de Rome, lorsque, en plein moyen âge, en 1162, il défendait sous peine de mort d'endommager la colonne Trajane « honneur de l'Église elle-même et du monde romain tout entier » [5].

dans les *Mittheilungen der K. K. Centralcommission*, 1885. Il a paru une gravure sur bois dans la *Leipziger illustrirte Zeitung*, numéro du 19 mai 1883, et une photographie dans Lacher, *Kunstgewerbliche Arbeiten*, Gratz, 1883, 4e cahier, pl. VI.

1. Comparez aussi le beau buste de *Bacchus* au Musée de Naples, autrefois dénommé *Platon*, dont M. Rayet a donné une héliogravure (*Monuments de l'art antique*, vol. II, pl. LIV).

2. Froehner, *Collection Gréau*. Paris, 1885, n° 167, avec une photogravure.

3. Une photographie en a été publiée dans le catalogue de la collection Milani, Francfort, 1883.

4. Publiée dans le *Bulletino della commissione municipale*, 1886, pl. VII, avec des notices de MM. Lanciani et Visconti.

5. Voy. S. Reinach, *La Colonne Trajane*. Paris, Leroux, 1886.

Le nombre de statues et de bustes d'Antinoüs que l'on possède est véritablement prodigieux ; le dernier auteur qui se soit occupé de ce personnage, M. Dietrichson, en énumérait 70, et sa liste est encore bien incomplète [1]. Lorsque le jeune Bithynien eut disparu dans les flots du Nil, victime d'une imprudence fatale ou d'un mystérieux dévouement, toutes les villes de l'Asie

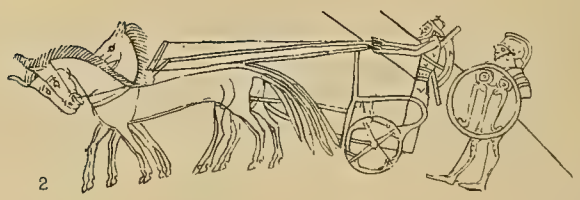
STATUE EN MARBRE D'ANTINOÜS.
(Découverte à Rome.)

Mineure, de la Grèce et de l'Égypte s'associèrent au deuil du maître du monde et élevèrent des statues au nouveau dieu. L'Italie latine et les pays d'Occident se tinrent sur la réserve : le culte d'Antinoüs n'y a laissé que peu de traces en dehors de Rome. Dans la partie grecque de l'Empire, y compris la Campanie, il se fonda des confréries d'*Antinoïtes* et, en Égypte, la ville de

1. Dietrichson, *Antinoos*, Christiania, 1885. Cf. le compte rendu de ce livre que nous avons publié dans la *Revue critique*, 1885, t. I, p. 357.

Bésa reçut le nom d'*Antinoopolis*. Ce culte, inspiré peut-être par la flatterie, persista par des causes plus profondes et dura jusqu'au triomphe du christianisme. Il semble que l'art antique, à la veille de disparaître, ait retrouvé quelque chose de sa vigueur première pour multiplier des images de ce jeune homme qui unissait à la stature d'un athlète le charme presque romantique d'une physionomie rêveuse. Avec son front bas, ses yeux profonds, sa bouche dédaigneuse et triste, ses larges épaules et son corps puissant, Antinoüs est le dernier rejeton de cette race d'éphèbes créée par le génie des Praxitèle et des Lysippe, à l'époque où la beauté ne paraissait plus complète sans le reflet des méditations intérieures. Mais ce que l'art de Praxitèle avait indiqué d'une touche légère, la sculpture contemporaine d'Hadrien y insista. Placé au seuil du monde antique et d'un âge nouveau, le type d'Antinoüs participe de l'un et de l'autre. Son front est comme assombri par le pressentiment d'une mort prochaine. Il porte le deuil anticipé de sa jeunesse. L'art grec aussi semble porter le deuil de la sienne. Quatorze siècles après, lorsqu'il commença à renaître, Raphaël, copiant une tête antique, donnera les traits d'Antinoüs au *Jonas* de Santa-Maria del Popolo.

SALOMON REINACH.



2

CORRESPONDANCE D'AMÉRIQUE

L'ART AUX ÉTATS-UNIS

Les six mois que nous venons de passer dans la région Est des États-Unis ont à peine été suffisants pour le travail qui nous y avait amené, c'est-à-dire pour un examen attentif des galeries publiques et pour la rédaction d'un catalogue des tableaux français contenus dans les galeries publiques et privées. Quant à l'art américain moderne, nous l'avons rencontré çà et là, un peu au hasard, et cette lettre ne sera que le compte rendu hâtif de nos impressions reçues au jour le jour.

C'est le catalogue illustré de la vente Morgan qui, nous tombant un jour sous la main, nous a éclairé sur la très honorable moyenne de talent des aqua-fortistes américains : presque tous, en effet, y avaient collaboré. Mais aucun nom tout à fait hors de pair ne nous est resté dans la mémoire après l'examen de ce volume.

Il en est autrement de la gravure sur bois. On peut affirmer d'une manière générale qu'aux États-Unis les graveurs sur bois sont très remarquables : nous avons eu l'heureuse chance d'être à New-York juste au moment où le *Grolier club* exposait — malheureusement pour un temps trop court — les ouvrages des graveurs sur bois les plus connus. Comme finesse, il est impossible d'aller plus loin, et le résultat est obtenu sans roulette, rien qu'à l'aide d'un poinçon et d'une loupe. Cette extrême finesse permet des effets gras qui font penser à la peinture, mais entraîne quelquefois vers l'excès des ombres lourdes, fumeuses. Les Américains sont assez disposés à dire que leurs graveurs sur bois sont les premiers du monde. Pour l'habileté technique, ils ont sans doute raison; mais au point de vue purement artistique, un examen comparatif plus sérieux permettrait seul de donner un avis sur ce jugement[1].

Ce genre de gravure est très utile aux revues (*Magazines*). En Amérique, les revues sont souvent illustrées, tout en conservant le format des publications françaises de même espèce. Tels sont le *Century*, le *Harpers magazine*, etc.

Les volumes illustrés plus directement artistiques sont publiés avec beaucoup de soin et, reliés ou brochés, leur couverture est en général richement ornée

1. Un certain nombre de graveurs américains exposent aux Salons de Paris; leurs envois ont été appréciés à diverses reprises dans la *Gazette* (N. D. L. R.).

d'arabesques et de figures décoratives à plusieurs teintes, d'un ton amorti. Cette ornementation n'est pas livrée aux soins d'un décorateur vulgaire : faite par l'artiste lui-même, elle est souvent d'un très heureux effet.

Ce que nous venons de dire se rapporte, notamment, à un très beau volume paru l'hiver dernier que nous avons rencontré sur la table de M. Gilder, rédacteur du *Century*. C'est un poème de Keats, *Lamia* (la Lamie), illustré par M. William Low. L'idée première de ce poème se trouve dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*, de Philostrate. Une lamie obtient d'Hermès la permission de quitter sa forme de serpent pour prendre celle d'une femme. Après sa métamorphose, elle rencontre Apollonius et le séduit au point de lui faire oublier ses amis et ses études. Elle l'emmène dans son palais enchanté et obtient de lui le mariage; mais c'est ce qui la perd : Apollonius ayant invité à la cérémonie ses anciens amis, son vieux maître de philosophie vient comme les autres et démasque la vraie origine de la lamie. Celle-ci s'évanouit en fumée ainsi que son palais.

Le fond du poème importe peu; mais la forme en est exquise, et le sujet offrait à l'artiste une foule de scènes antiques dont il a tiré un excellent parti. M. Low a étudié sept ou huit ans dans les ateliers de Paris, et, soit dit sans chauvinisme, cela se voit. Il dessine élégamment, compose avec goût, et sait faire frissonner les plis du costume antique sur un joli corps de femme. Au point de vue de la lumière et de l'harmonie des valeurs, ses compositions sont d'un effet blond et piquant. Voilà bien des qualités diverses. Le jour où il aura encore un peu simplifié sa manière, il sera un maître, et nous croyons que cela ne tardera guère.

M. Low est un jeune, — trente-trois ans tout au plus. M. Vedder touche à la cinquantaine. Il est, dit-on, l'auteur d'un bon nombre de tableaux quelquefois remarquables au point de vue de la conception. Nous ne connaissons de lui qu'un volume de luxe dont les cinquante planches servent d'illustrations aux quatrains persans d'*Omar Khayam* (The Rubayat of Omar Khayam), traduits en anglais par M. Fitzgerald; cela suffit pour donner une idée juste de son talent un peu lourd, un peu philosophique — on dirait que Chenavard a passé par là, — mais aussi de sa fertilité d'imagination. Beaucoup de peintres anglais plus connus sont loin de le valoir.

Nous n'avons pas eu l'occasion de voir beaucoup d'expositions d'artistes américains. Il faut pourtant citer à Boston une nouvelle société d'aquarellistes, composée de treize membres, parmi lesquels MM. Triscott, Praser et surtout Childe Hassam promettent d'avoir un réel talent, s'ils échappent aux terribles dangers de l'habileté de main. Au cercle *Century*, de New-York, nous avons remarqué un bon portrait fait par M. Butler, un artiste qui a perdu le bras droit pendant la guerre de la Sécession; mais cela ne l'a pas beaucoup gêné pour continuer à peindre, car il était gaucher. A citer encore, au même club, des portraits et des fleurs de M. Alden Weir, élève des écoles de Paris et habitué de nos expositions. Nous avons retrouvé ici sa *Tête d'orpheline*, œuvre peu tapageuse, perdue jadis dans le brouhaha de nos Salons, mais que nous y avions remarquée à cause de ses qualités de dessin juste, de modelé délicat, de couleur simple et harmonieuse. M. Weir, qui est encore jeune, a-t-il produit souvent des œuvres de cette valeur? Nous le souhaitons vivement pour lui.

La veille même de notre départ de New-York, on faisait un grand remue-ménage au *Musée métropolitain*. Une centaine de toiles, sinon davantage, œuvres

de la Société des artistes américains, étaient là, la plupart retournées contre le mur; mais parmi celles qui faisaient exception et que par conséquent nous avons pu voir, il y avait un remarquable *Portrait* de M. Chase, où l'imitation non déguisée de Whistler se combine avec des qualités très sérieuses et assez personnelles. M. Chase est aussi un élève de l'École française très fort apprécié de nos artistes.

Faute de pouvoir parler plus longuement de cette exposition, disons au moins un mot de la *Société des artistes américains*. C'est une jeune société et une société de jeunes. Voici à quelle occasion elle se forma. Vers 1875 ou 1876, un certain nombre de jeunes artistes américains sortis de nos écoles envoyèrent des tableaux à l'Exposition annuelle de l'*Académie nationale de dessin*. Cette Académie, fondée depuis longtemps par une souscription publique, selon la louable coutume américaine, cumulait les fonctions de notre Institut et de notre École des beaux-arts. Les toiles des jeunes, dont quelques-unes étaient de grande dimension, furent très bien reçues par le jury et très bien placées.

Ce fut un grand émoi, le jour de l'ouverture. Les membres de l'Académie éprouvaient quelque chose comme le sentiment d'une invasion de barbares, d'une invasion en tout cas. Quelques jours après, réunis en séance plénière, ils décidèrent que chacun d'eux, hors concours par situation, aurait droit pour l'année suivante à dix ou douze pieds de cimaise. Comme ils étaient soixante-quinze, cela faisait un total de huit à neuf cents pieds.

Les jeunes artistes, relégués ainsi dans les hauteurs, résolurent de fonder une société et d'avoir une exposition à eux. Cela se passait en 1877. Ils exposèrent depuis lors tous les ans, un peu partout; l'année dernière, dans le local même de l'Académie, qu'ils avaient loué après l'Exposition des propriétaires du lieu; cette année au Musée métropolitain. Leur nombre et leur importance ont beaucoup augmenté depuis dix ans. Ils sont cinquante, aujourd'hui. Ils représentent la jeune École en face de l'ancienne.

Cette phalange combat vaillamment pour implanter en Amérique les principes de l'École française.

Elle a essayé de faire davantage, et si le succès a été loin de couronner ses efforts, ce n'est pas une raison pour lui en savoir moins de gré. En 1880, les œuvres d'art n'étaient frappées que d'un droit d'entrée de dix pour cent. La nouvelle Société, désintéressée comme on l'est dans la jeunesse, rédigea une pétition au Congrès de Washington à l'effet d'obtenir que ce droit fût aboli. Un certain nombre de membres de l'Académie, hâtons-nous de l'ajouter, s'associèrent à ce mouvement; citons entre autres, MM. Inness et Wyant, paysagistes, M. Eastman Johnson, M. la Farge. La pétition fut publiée par trois cents journaux américains; elle demandait l'exemption de tout droit pour les œuvres de peinture, de sculpture et de gravure d'art. Elle fut présentée au Congrès par M. Parry Belmont.

Son sort fut malheureux. Parmi les motifs de son rejet, il y en eut un prépondérant. L'industrie de la lithographie est très importante aux États-Unis; elle pourrait difficilement lutter à armes égales avec la concurrence étrangère, car la pierre lithographique n'existe pas en Amérique, et les industriels doivent la faire venir d'Europe. Au lieu de demander une exception protectrice pour ce genre d'ouvrages d'art industriel, les adversaires de la loi confondirent volontairement la lithographie avec les autres productions artistiques, et ils firent repousser la proposition en bloc.

Quelque temps après, vint la revision générale des tarifs douaniers. Les artistes saisirent la balle au bond. Le texte d'une nouvelle pétition fut adressé à tous les artistes, professeurs, graveurs, etc., des États-Unis. Sur 1,500 circulaires envoyées, 1,400 revinrent signées. C'était un beau résultat, bon à noter, car il prouve que la grande majorité des artistes américains sont partisans de la liberté artistique. M. Parry Belmont, présenta de nouveau cette pétition au Congrès. Mais cette fois, loin d'accorder un abaissement des tarifs, la majorité du Congrès releva de 10 à 30 pour cent le droit d'entrée.

Il y a deux causes à ce résultat, si nous devons en croire des gens sérieux et certainement désintéressés. L'une consiste dans l'ignorance artistique d'un grand nombre de députés et d'électeurs américains, surtout dans les Etats de l'Ouest : il faut avoir reçu une éducation assez raffinée pour comprendre que les œuvres d'art sont un élément de civilisation, de développement intellectuel, de perfectionnement moral, pourrait-on même ajouter, et qu'à ce point de vue elles cessent d'être comparables à des diamants, à des voitures ou à des montres. Quelques-uns, plus subtils, affirment qu'ils voudraient bien laisser libre entrée aux œuvres d'art véritablement belles; mais, disent-ils, où trouver la limite entre ces œuvres-là, fort peu nombreuses, et la masse énormes des ouvrages qui n'ont de l'œuvre d'art que le nom? On leur répondra que cette impossibilité même de marquer la limite par décret est le meilleur argument en faveur du laissez-faire, et qu'on doit compter sur les progrès du goût public pour empêcher l'invasion des mauvais tableaux. Pour mieux dire, on le leur a déjà répondu, mais sans succès.

La seconde cause de ce mouvement antiartistique réside, nous a-t-on sérieusement affirmé, dans un seul individu. C'est un habitant de Washington, riche et mondain, qui connaît et reçoit beaucoup de sénateurs. Il use de toute son influence pour favoriser les tarifs « protecteurs » et il aurait déclaré, assure-t-on, aux promoteurs du mouvement artistique libéral de 1880, que, lui vivant, on n'accorderait pas la libre entrée aux œuvres d'art. Sa raison est que l'introduction en Amérique de l'art étranger « et surtout de l'art allemand » détruirait toute l'originalité de l'art américain... Faut-il désirer la mort de ce personnage? Non, mais plutôt espérer qu'il aura son chemin de Damas et qu'il usera alors de son influence dans un meilleur sens.

Sortons de l'histoire contemporaine pour revenir à nos impressions purement personnelles. La physionomie des villes américaines de la région Est — nous parlons de la partie du pays que nous avons vue — n'est pas comparable à celle de nos villes européennes pour la richesse, la variété, l'imprévu. On ne peut en vouloir à ces jeunes cités si elles ne possèdent ni vieux palais, ni vieilles églises; mais leur défaut général est d'avoir été dessinées et construites par des gens trop pratiques. Les rues y sont généralement rectilignes et se coupent à angle droit. Tout îlot ou « bloc » de maisons est un carré ou un rectangle. Les squares, peu nombreux, remplacent un ou deux îlots. Boston ressemble davantage à une ville européenne par l'irrégularité des angles que les rues font entre elles; les voies y sont moins souvent rectilignes, et un grand jardin planté de beaux arbres, qui fait songer au parc de Bruxelles, occupe le centre de la ville; l'architecture des maisons y est aussi beaucoup plus variée.

A New-York, la trop grande régularité des alignements est rachetée par un certain caractère grandiose qui provient de l'énorme dimension des édifices, et

par le pont gigantesque de Brooklyn, — une des merveilles de la construction moderne, — d'où le regard embrasse la belle rivière de l'Hudson, peuplée d'îles et bordée de constructions colossales qui, vers le soir, semblent être la réalisation de quelque rêve babylonien. Malheureusement, la plupart des édifices de cette grande ville sont encastrés dans les « blocs » carrés et ne montrent qu'une façade. En se promenant, même dans les rues les plus larges, on a l'impression d'étouffement que doit faire éprouver une forêt trop peuplée de grands arbres. On a besoin de clairières pour respirer.

Philadelphie, construite aussi dans le système rectangulaire, a pourtant su ménager çà et là de vastes places où les monuments — parfois d'une tournure très noble — semblent vivre à l'aise et peuvent se laisser voir.

Baltimore est une ville moyenne, assez pittoresque, qui réunit les qualités et les défauts des trois villes précédentes.

Quant à Washington, c'est réellement une ville ravissante. Les rues y sont très souvent rectilignes, mais, dans une grande partie de la cité, elles rayonnent autour du Capitole, très vaste et très bel édifice en marbre blanc. Bordées de larges trottoirs, pavées d'asphalte, plantées de grands arbres, les rues longent souvent de vastes places, de nombreux édifices publics aux abords bien ménagés, et de vastes squares arrangés avec un goût parfait. En traversant pour la première fois cette noble ville, nous avons involontairement résumé notre impression par ces mots : « Cela ressemble au jardin de Versailles, » et ce n'étaient pas les jardins qui nous donnaient cette impression, c'était la ville tout entière. Aussi n'avons-nous pas été très surpris d'apprendre qu'à l'époque de sa fondation, Washington avait été conçu et dessiné par un Français, le major Lenfant.

Les parcs américains sont très beaux. Par un audacieux abus de mots qui prouve combien les Américains ont le sentiment de la rapidité d'accroissement de leurs villes, les New-Yorkais ont appelé le leur : *Central Park*. En réalité, pour s'y rendre, il faut faire un véritable voyage à travers la ville. Sauf du côté sud, le parc est encore entouré de terrains vagues où les rues sont déjà tracées, mais où quelques lignes de maisons s'élèvent çà et là, perdues dans de grands espaces vides. Une fois arrivé au but, on est dédommagé; le parc est magnifique, sillonné d'allées sinueuses, qui tantôt contournent, tantôt traversent des ondulations de terrain dont le sous-sol est granitique ou schisteux. Le *Fairmount parc* de Philadelphie est à deux ou trois kilomètres de la ville; comme le précédent, on l'a dessiné en détruisant le moins possible le travail de la nature; il s'étend largement entre deux rivières dont l'une est bordée de falaises du plus agréable effet. Une inspiration vraiment artistique a fait placer le cimetière *Laurel-Hill* sur le bord de la rivière opposé au parc, dans un site admirable au penchant de la falaise; au milieu des grands arbres sombres, les monuments funéraires de marbre blanc font l'effet de palais élyséens pour l'habitation des bienheureux.

La nature américaine, — dans cette région, — se prête à merveille à l'installation des parcs de ce genre. Elle est d'un pittoresque tempéré, si l'on peut s'exprimer ainsi; les sublimes horreurs lui sont étrangères, mais nulle part elle n'est insignifiante; les rochers, les arbres, la verdure, les eaux des lacs et des rivières s'y mêlent dans les combinaisons les plus heureuses, et l'on n'a vraiment que l'embarras du choix pour ménager à sa maison de campagne les jolis horizons et les délicieux points de vue.

C'est à New-Port, station de bains, ville coquette assise non loin du bord d'une falaise, que nous avons pu le mieux apprécier comment les architectes des villas comprennent la relation entre la nature et les édifices destinés à l'habitation d'été des classes élégantes. Les falaises de New-Port, très admirées des Américains, charmantes d'ailleurs avec leurs pittoresques rochers de schiste, sont beaucoup moins importantes comme hauteur et moins grandioses comme caractère, que les falaises du Cotentin ou de la Bretagne. Elles ressemblent assez à une jolie bête sauvage apprivoisée. Elles n'en conviennent que mieux aux goûts de la population mondaine qui les fréquente pendant l'été. Un chemin carrossable les suit tout près de leur crête, où le vertige n'est guère à craindre, et la campagne environnante est peuplée de villas. Nous avons fait cette promenade au milieu de décembre. Le paysage était d'une lumière et d'une couleur exquises. Dans cette région, les arbres d'hiver ont de nombreuses brindilles, de petits rameaux subdivisés à l'infini, qui leur donnent l'aspect vaporeux et riche de nos arbres, au printemps, alors que les bourgeons commencent à se développer. Quant aux villas, elles ne sont pas toutes également belles, il s'en faut : on voit, au premier coup d'œil, que certains architectes de ce pays dédaignent ou ignorent la tradition. Ce manque de règles étroites permet quelquefois à l'originalité de se faire jour plus facilement, — si tant est que la règle ait jamais arrêté l'essor d'une imagination vraiment originale, — mais il donne quelquefois libre champ aux inventions les plus baroques. Nous n'avons vu nulle part, en Europe, des entrecroisements de pignons aussi inextricables, des violations aussi flagrantes de la loi d'unité. Mais à côté de ces constructions manquées, il y en a de tout à fait réussies. Un bon nombre d'entre elles ressemblent à de jolis châteaux de France, non du XVI^e^ siècle, mais des siècles suivants. Quant à celles qui sont plus particulièrement anglo-saxonnes, il y en a de charmantes, d'une belle proportion, parfois avec des soubassements en pierre d'un style très simple; souvent aussi, comme cela arrive dans les pays où les hivers sont durs et les forêts nombreuses, les villas sont en bois; quelques-unes sont de véritables objets d'art par leurs heureuses proportions et, chose intéressante à noter, par la richesse et l'harmonie de la distribution des couleurs, gris violacé, bleu paon, rouge éteint, relevées de quelques notes éclatantes. Notez encore que les clôtures, comme au Japon, les haies en bois sculpté ou en métal doré, sont très basses pour ne point barrer la vue, et qu'elles enclosent, autour des maisons, de vastes pelouses dont quelques-unes descendent en pente douce et ménagée jusqu'à la mignonne falaise. L'ensemble donne une grande impression de richesse, de bien-être, de vie élégante; et pourtant nous avons vu tout cela vide, désert, avec les fenêtres closes, les pelouses sans fleurs, les routes sans équipages.

Dans les villes, les maisons des quartiers riches ont aussi un caractère particulier. La plupart sont étroites et hautes, surtout à New-York, qui a conservé là un souvenir des Hollandais, ses premiers fondateurs; elles ont un sous-sol pour les cuisines et pour les chambres de domestiques, et un rez-de-chaussée élevé auquel on arrive par des marches extérieures et un petit perron; ce qui les distingue le plus des maisons européennes, ce sont les fenêtres, les *bay-windows*, qui sont souvent en relief sur la façade, formant du haut en bas de la maison une ou deux lignes de demi-prismes hexagonaux dont les trois faces visibles seraient formés par les vitres. A Boston et à New-York surtout, ces maisons sont construites en pierre brune, d'un effet un peu triste, mais assez riche. Les architectes ont une

prédilection marquée pour les soubassements en pierre brute et pour le mélange de pierres de deux tons, d'un effet parfois heureux, quoique la polychromie en architecture soit un art d'un maniement difficile.

Une bonne partie de la jeune École des architectes américains a été formée à Paris. Il n'y a pas, en Amérique, d'école d'architecture spéciale; les élèves architectes se forment par exemple dans une école d'ingénieurs, l'excellent *Institut technologique* de Boston, où on leur enseigne toute la partie scientifique de leur métier, avec l'adjonction d'un professeur d'architecture qui vient leur faire un cours d'art. C'est juste le contraire de l'éducation européenne. Chez nous l'architecture est enseignée avant tout comme un art; les professeurs spéciaux pour la partie technique ne viennent qu'en seconde ligne. Aux États-Unis, les élèves munis d'un diplôme et parfois sans diplôme vont se placer comme subalternes chez les architectes établis, pour lesquels ils travaillent, — absolument comme Raphaël travaillait chez le Pérugin où Rembrandt chez Lastmann, — jusqu'au jour où, selon l'expression pittoresque de la personne qui nous a donné ces détails, ils se détachent « comme des boutures ». Cela arrive naturellement quand ils sont devenus assez habiles pour que leur patron leur ait confié à plusieurs reprises la tâche d'établir et d'exécuter le plan de tout ou partie d'une maison. Il existe en ce moment à New-York un architecte qui réunit ainsi sous sa direction une cinquantaine de sous-architectes. C'est en quelque sorte le chef d'une usine dont les ateliers seraient dispersés dans toute la ville. Il fournit à ses sous-ordres les croquis et les indications générales, vérifie et corrige les plans, donne des instructions par téléphone, et finalement conserve aux maisons qu'il fait construire un caractère très reconnaissable, d'une grandeur quelque peu emphatique.

Parmi leurs architectes vivants, il y en a deux auxquels les Américains accordent un talent hors ligne, génial. Ils n'ont pas tort. L'un élève des églises, nous parlerons de lui tout à l'heure ; l'autre bâtit des maisons, il s'appelle Hunt, il est le frère du peintre Hunt, élève de Couture, et il a fait toute son éducation artistique à Paris. On nous assure même qu'un pavillon du Louvre, auquel il a beaucoup travaillé sous les ordres de Lefuel, est encore appelé familièrement par ses anciens camarades « le pavillon de Hunt ». A New-York, il a construit pour M. Vanderbilt (frère de feu W. H. Vanderbilt, le possesseur de la fameuse galerie de tableaux) une maison splendide, en pierre blanche, dans le style des châteaux des bords de la Loire. Nous regrettons bien que des travaux nombreux et plus pressants nous aient empêché d'étudier à loisir cette œuvre remarquable.

Quoi qu'il en soit, l'architecture des maisons privées fait ici des progrès considérables, et, étant donnée la facilité avec laquelle les Américains démolissent pour reconstruire, on peut prévoir que la jeune École fera prochainement beaucoup de bonne besogne. Pendant qu'ils seront en train de démolir, ils songeront sans doute à élargir leurs rues, trop étroites pour la hauteur des maisons, et à ménager dans la ville plus d'espace pour de nouveaux squares indispensables. Actuellement il n'y a pas à New-York un pouce de terrain disponible pour mettre un groupe sculptural de quelque importance. Nous voudrions voir quelque part une œuvre nouvelle de Saint-Gaudens, qui est de beaucoup le meilleur sculpteur des États-Unis et dont l'*Amiral Farragut*, du Salon de 1880, placé aujourd'hui dans un square au centre de New-York, est remarquable par la vie et le naturel de l'attitude autant que par la vérité du caractère. Il faut que les New-Yorkais

songent à préparer des espaces libres pour leurs hommes de talent présents et futurs.

Les églises pullulent en Amérique. Cela est naturel, car chaque religion dans ce pays se subdivise tous les jours en une multitude infinie de sectes ; et une secte qui est obligée de louer un local, faute de pouvoir construire une église, se sent humiliée en face des sectes voisines qui ont déjà clocher sur rue. Les églises, au moins dans les villes, sont presque toutes construites dans le style gothique ou roman. C'est le roman qui est le plus en vogue, et, avec un goût qui leur fait honneur, les architectes américains ont choisi comme type le roman d'Auvergne, si noble dans ses proportions, si élégant dans ses lignes.

L'église de la *Trinité* de Boston est, il est vrai, d'un style moins simple. C'est un monument aux formes trapues, aux masses grandioses, d'où se dégage une harmonie superbe, et le plus bel éloge qu'on puisse en faire sera d'affirmer que, transportée en France par la baguette d'un magicien, cette église aurait absolument l'air d'avoir été construite au XII^e^ siècle. Les Américains, non pas tous, bien entendu, ont une certaine tendance à voir grand, et les rives de l'Hudson ressemblent, plus qu'on ne pourrait le croire, aux bords de la Garonne. Aussi faut-il un peu se méfier de leur enthousiasme pour tout ce qui se fait sur la côte occidentale de l'Atlantique. Mais, cette fois encore, nous sommes sans hésitation de leur avis quand ils déclarent que M. Richardson, l'architecte de l'église de la *Trinité*, est un homme de la plus haute valeur.

Jusqu'à présent nous n'avons vu que la physionomie extérieure de l'Amérique, de ses monuments, de ses villas, de ses maisons. Pénétrons maintenant dans les demeures de quelques-uns des aristocrates de la fortune. Comme pour le reste, Boston ressemble davantage à nos villes européennes. Washington, résidence de toutes les ambassades et ville un peu cosmopolite, est dans le même cas. Les appartements de New-York — semblables, sur beaucoup de points à ceux de Philadelphie et d'ailleurs — sont généralement en profondeur, avec une façade de vingt-deux à vingt-trois pieds de large sur la rue et une autre sur la cour. Chaque étage possède ainsi deux pièces. Le rez-de-chaussée en contient souvent trois, ou plutôt constitue ordinairement une seule pièce très longue divisée en trois parties par des pilastres et des moulures, car la pièce du milieu, si on la ferme par des cloisons, ne reçoit absolument aucune lumière et doit être éclairée au gaz même en plein jour. La porte d'entrée extérieure est sur le bord gauche de la façade ; elle donne sur un long corridor qui sert d'antichambre et qui renferme l'escalier pour monter aux étages supérieurs : ici, comme à Amsterdam, on loue volontiers une petite maison entière pour une seule famille.

Les millionnaires ont des maisons plus vastes, composées de deux ou trois de ces lots de vingt pieds et situées très souvent au coin de deux rues. Ces maisons-là sont faites sur des plans beaucoup plus variés ; les pièces y sont distribuées absolument selon la fantaisie de l'architecte ou du propriétaire. Il y en a de très luxueuses, avec de vastes corridors inférieurs en mosaïque, des cages d'escalier en marbres de couleur et des rampes en bronze ou en fer forgé. Nous avons visité de fond en comble plusieurs de ces riches hôtels, les uns récemment construits et décorés, n'attendant plus que les meubles, les autres déjà habités et encore plus intéressants. Ces petits voyages d'exploration offraient de charmantes surprises, parfois on entre dans un magnifique salon Louis XVI, parfois dans une délicieuse

chambre de jeune fille en style Louis XV. Quel plaisir de retrouver ainsi tout à coup un coin de France !

Mais les Américains ont aussi un style à eux dans la décoration intérieure. Chez nous, quand la maison est construite, on la livre au tapissier : chez eux, l'architecte se charge des cheminées en bois ou en bronze, des boiseries fixes, auxquelles il attache souvent une grande importance; puis il cède la place au décorateur, qui est un véritable artiste. Le décorateur ne se contente pas de choisir la couleur des tapis et des tapisseries, de mettre d'accord les boiseries et les meubles, il couvre encore de peintures ornementales, de luxuriants feuillages entrelacés, toutes les surfaces disponibles des murailles; les plafonds disparaissent de même sous une riche ornementation, où se mêlent l'or vert, le cuivre rouge, mille teintes à la fois étouffées et éclatantes qui semblent empruntées à des vitraux. Tout cela donne une impression de sombre splendeur et de grande richesse, qui contraste singulièrement avec l'harmonie claire des pièces de style français dont nous parlions tout à l'heure.

Cette façon de comprendre l'ornementation intérieure a peut-être le défaut de laisser trop peu de place à l'initiative des habitants du lieu; mais il y a là un effort vraiment intéressant, qui donne des résultats parfois admirables et que nous tenons beaucoup à signaler.

Ce qui contribue encore à cet effet de sombre splendeur, c'est la multiplicité des vitraux.

La tradition de l'ancien vitrail s'est presque perdue en France. On n'y fait plus guère que des peintures sur verre. Nos vitraux sont des tableaux. La mise en pratique des vrais principes se retrouve en Amérique; il faut le dire hautement, parce que c'est la vérité. Ceux d'entre nous qui se sentiraient blessés dans leur amour-propre national par cette affirmation peuvent se consoler à demi en pensant que le rénovateur du vitrail est le descendant d'une famille française et qu'il porte un nom français. Il s'appelle John la Farge. Chose curieuse, le sculpteur Saint-Gaudens est aussi Français d'origine, par son père. M. la Farge, en tant que peintre, est un artiste de beaucoup de talent; il a fait de grandes décorations pour les églises de New-York, de Boston et d'ailleurs. Mais, comme créateur de vitraux, il est incomparable. Dans son œuvre, la peinture ne joue presque aucun rôle; il exécute, avec des morceaux de verres de couleur, de véritables mosaïques transparentes. Mettant la chimie au service de l'art, ce n'est pas par centaines, mais par milliers qu'il a obtenu des nuances nouvelles. Dans ses vitraux d'église à grandes figures, dans ses vitraux d'appartement, où les fleurs et les arabesques règnent seules, il a montré une inépuisable fertilité d'imagination, parfois un goût très pur dans l'agencement des lignes, toujours une extrême richesse de couleur. Si le temps ne nous manque pas, nous ferons quelque jour une étude plus complète de l'œuvre de M. la Farge, avec des illustrations à l'appui.

Nous ne sortirons pas du domaine des arts décoratifs en parlant des théâtres américains. Peu remarquables comme façade, au moins dans la majorité des cas, ils sont, en revanche, très bien aménagés à l'intérieur, avec des salles heureusement conçues et d'une jolie proportion. La salle de l'*Opéra métropolitain*, où chante la troupe allemande en hiver, n'est pas aussi bien réussie que d'autres au point de vue architectural, les lignes des balcons se rattachant mal au mur de la

scène; mais la décoration de cette salle, exécutée par M. Francis Lathrop, un des décorateurs les plus en renom de New-York, est vraiment d'un excellent effet par la douce harmonie des couleurs. Les ors, par exemple, y sont d'une discrétion rare, brillants et doux, semblables à l'or d'un laque japonais.

Par une singulière bizarrerie, les Américains n'avaient jamais eu, jusqu'à l'année dernière, d'opéra national, c'est-à-dire de troupe chantant en anglais. Nous avons assisté cet hiver aux débuts de l'*Opéra américain*, qui ont été d'un éclat extraordinaire. Pendant que la troupe allemande jouait le *Tannhauser*, les *Maitres chanteurs*, la *Valkyrie*, le *Faust* de Gounod, la *Reine de Saba* de Goldmark, la troupe américaine jouait *Orphée*, la *Flûte enchantée*, les *Noces de Jeannette*, *Sylvia*, *Lakmé*, le *Vaisseau Fantôme*, *Lohengrin*. La troupe allemande avait à sa tête une cantatrice de premier ordre, M^lle^ Lili Lehmann, qui a chanté en Allemagne sous la direction de Wagner; l'*Opéra américain* n'avait personne à opposer à cette artiste, mais il se distinguait par un ensemble remarquable, supérieur en quelques points, et un excellent orchestre. Pour la mise en scène, la victoire n'était pas même disputée : nous avons rarement vu — en dehors de la *Reine de Saba*, qui était très bien montée — une mise en scène d'un goût aussi douteux que celle de la troupe allemande; en revanche, les décors et les costumes de l'opéra américain étaient d'une élégance, d'une distinction, d'une poésie incomparables, et, pour tout ce qui touche à la mise en scène, à la combinaison des valeurs et des couleurs, à la distribution des groupes et des masses de personnages, aucun éloge ne serait au-dessus de la vérité. Dans le *Lohengrin*, notamment, la mise en scène de l'arrivée du cygne, de la grande marche et de tous les finales, atteint aux dernières limites de la beauté artistique.

En résumé, au point de vue de l'art, l'Amérique est un peuple jeune, encore inférieur pour beaucoup de choses à ses aînés de la vieille Europe; mais elle commence sérieusement à se secouer; elle a déjà des artistes de premier mérite dans l'architecture et la décoration; elle touche presque au but dans la sculpture et la peinture, et elle entre dans un domaine qui lui était fermé jusqu'ici : la musique. Elle va certainement appliquer à l'art le précepte qui lui a si bien servi pour les autres domaines : *go ahead*.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

LE

MUSÉE DE BRUNSWICK

(PREMIER ARTICLE.)

Bien qu'il ne jouisse pas de ce qu'on appelle communément une renommée européenne, et que les touristes, dociles aux enthousiasmes des guides et curieux avant tout des pèlerinages consacrés, ne l'inscrivent pas sur leur itinéraire, le Musée ducal de Brunswick offre une ample matière à l'observation de l'amateur et à l'étude de l'historien de l'art. L'admiration même y trouve son compte et la gloire n'en est pas absente; le grand nom de Rembrandt, dans son auréole de lumière ardente et sombre, y resplendit à la place d'honneur.

C'est plus qu'il n'en faudrait pour mériter en tout temps l'attention des lecteurs de la *Gazette*, qui ne sont pas d'ailleurs à en entendre parler pour la première fois; mais la sacro-sainte actualité nous met en quelque sorte en demeure de les conduire aujourd'hui dans cette collection trop peu visitée. La Société photographique de Berlin vient en effet de publier, sous la direction de M. le professeur H. Riegel, un magnifique album donnant, en cent héliogravures de choix, la fleur de la galerie de tableaux[1], tandis que les conservateurs du Musée s'occupent d'aménager dans le nouveau palais, spécialement construit pour elles, les différentes collections qui leur sont confiées. Elles y seront à peine installées à l'heure où paraîtront ces lignes; quand il y a quelques semaines, au cours d'un voyage d'études, nous passâmes à Brunswick, elles étaient encore exposées, ou plus exactement empilées, dans les salles d'un ancien couvent, qui servit aussi d'arsenal.

L'éminent directeur du Musée, M. H. Riegel, n'avait pourtant pas attendu si longtemps pour signaler, au point de vue de la convenance, de l'appropriation, de l'éclairement et de la place, l'insuffisance absolue du local occupé [2] et démontrer la nécessité d'un nouveau bâtiment. Mais les Brunswickois, bien que riches, ne sont pas magnifiques; ils ont beau jouir, — bonheur rare en Allemagne comme partout, — d'un budget où les recettes sont en excédent sur les dépenses, ils restaient sourds aux appels des amis de l'art, et c'est avec une résignation peu sublime qu'ils prenaient leur parti de voir les tableaux et les faïences de prix entassés tant bien que mal dans des pièces trop petites ou mal éclairées, et même relégués, faute de place, dans des magasins inaccessibles au public. On a fini pourtant par triompher de cette indifférence; un crédit d'un million de marks a été obtenu, et l'on peut voir s'élever aujourd'hui, près de la Steinthor, à côté du théâtre de la cour et du parc, au milieu de ces « promenades » plantées sur les anciens remparts qui font à la ville une si jolie ceinture de jardins, un monument neuf, de bon style, bien qu'un peu lourd, où toutes les richesses jusqu'ici à l'étroit vont trouver, pour le plus grand profit et la plus grande délectation de tous, une installation rationnelle et confortable.

1. *Die vorzüglichsten Gemälde des herzoglichen Museums zu Braunschweig*, herausgegeben von Hermann Riegel.

(100 Blatt in photographischen Kupferdruck.) — Berlin, in f°, 1885-86.

2. Denkschrift über die Errichtung eines neuen Gebaüdes für das herzogliche, Museum zu Braunschweig, von dem Director Professor Dr Riegel (1873).

Nous avons pu nous rendre compte de ce que sera cette installation, grâce à l'obligeance de M. le professeur Wessely [1], inspecteur du musée et de M. le docteur Karl Kœlitz, qui ont bien voulu nous conduire à travers les salles, encore occupées par les peintres et les menuisiers. L'architecte, M. Oscar Sommer, un Brunswickois de Wolfenbüttel, établi à Francfort, s'est rallié au plan, à peu près universellement adopté pour les musées depuis la construction de la Pinacothèque de Münich, et son œuvre dans ses lignes générales paraît se rapprocher beaucoup du Musée de Cassel. Le rez-de-chaussée et une partie du premier étage sont réservés aux collections autres que les peintures, dont nous dirons un mot tout à l'heure; — les grands tableaux seront exposés dans des salles spacieuses, éclairées par en haut, les petites toiles dans des cabinets avec lumière latérale, conformément au système inauguré à Munich. Seulement, l'architecte du Musée de Brunswick a introduit ici une amélioration dont nous n'avons pu apprécier les effets, mais qui ne saurait manquer d'être efficace. Brücke [2], et de moins savants après et avant lui, ont remarqué que dans une pièce éclairée latéralement, la lumière se réfléchissant à peu près normalement sur les tableaux accrochés en face de la fenêtre, il se produit, « l'angle de réflexion étant égal à l'angle d'incidence », un miroitement qui, à certaines heures, rend à peu près impossible la vue des toiles exposées. En outre, sur les murs latéraux où il est plus facile de trouver des places où le miroitement n'existe pas, la lumière arrive de plus en plus obliquement et en quantité décroissante et bien vite insuffisante pour peu que la salle soit profonde. Pour obvier à ce double danger, on a imaginé, au nouveau Musée de Brunswick, de faire les murs latéraux non pas perpendiculaires mais obliques à la muraille percée de fenêtres, et de cintrer la paroi du fond qui les relie de manière à diminuer à la fois les inconvénients des angles morts et les chances de miroitement. De l'autre côté des grandes galeries centrales, seront établis les bureaux des conservateurs, le cabinet des estampes, une bibliothèque de livres d'art libéralement mise à la disposition du public; au rez-de-chaussée et aux autres étages, les collections de majoliques,

1. M. le professeur Wessely, qui a aussi la direction du Cabinet des dessins et des estampes, est l'auteur d'un excellent ouvrage, dernièrement réimprimé, qu'on devrait bien traduire en français pour la plus grande commodité des amateurs et des apprentis collectionneurs : *Anleitung zur Kenntniss sund zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes* (avec fac-similés et monogrammes). Leipsig, 1886, in-8.

2. *Principes scientifiques des beaux-arts*, p. 127 et suiv.

d'émaux, de porcelaines, d'objets d'art et de curiosités du moyen âge, de la Renaissance, des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (bronzes, bois sculptés, ivoires, etc.), les monnaies et médailles, les objets d'art chinois et japonais, dont l'ensemble constitue le Musée ducal de Brunswick.

Sa fondation remonte au duc Charles I^er^ qui, par un édit du 6 septembre 1755, ordonna la création d'un *Kunst und Naturalien-Kabinet* destiné à centraliser tous les objets d'art et d'histoire naturelle, et autres curiosités éparses dans le pays. Les termes de cet édit n'ont pas de quoi surprendre; on sait la vogue dont jouirent au XVIII^e^ siècle ces cabinets de minéralogie et d'histoire naturelle. Les collections des châteaux princiers de Beveru, de Wolfenbüttel et surtout celles de Salzdahlum vinrent peu à peu grossir le fonds primitif ainsi constitué et formèrent, vers 1780, le *Musée ducal de Brunswick*, sans qu'il soit toujours possible de retrouver aujourd'hui la date exacte et l'origine des acquisitions successives.

C'est ainsi que pour la belle collection de majoliques qui est assurément un des plus précieux trésors du Musée, on ne dispose que de renseignements fragmentaires fort incomplets Un sommelier du château de Salzdahlum racontait aux touristes du siècle passé que ces admirables faïences, « œuvre de Raphaël d'Urbin », avaient été collectionnées en Italie — par le célèbre voyageur Tavernier, — celui-là même dont la galerie de tableaux possède un vivant et pittoresque portrait par Largillière. Tavernier se proposait de les exporter dans les Indes, quand la mort le surprit (1689) et le duc régnant en profita pour les acheter à sa succession. Cette tradition, qui ne repose que sur les propos d'un domestique rapportés par un voyageur, n'a pas paru avoir ses papiers assez en règle pour être admise dans l'histoire. Elle n'en continuera pas moins sans doute de faire son chemin, comme tant d'autres vagabonds vainement pourchassés par les gendarmes de l'érudition.

Encore moins digne de créance, — mais encore plus séduisante aussi pour l'imagination populaire ! — est la légende d'après laquelle le duc Antoine Ulrich, de passage à Venise, aurait tout simplement gagné ces trésors au jeu de cartes à quelque prince italien. On ne saurait rien conclure de ces traditions plus ou moins fantaisistes, sinon que les ducs de Brunswick entrèrent vraisemblablement en possession de ces majoliques dans la seconde moitié du XVII^e^ siècle, sous le règne d'Antoine Ulrich ou de son prédécesseur Rodolphe Auguste; et comme dans l'ignorance où nous sommes, le champ reste

LE FAUCONNIER, PAR FRANS FLORIS.

(Musée de Brunswick.)

ouvert aux hypothèses, il est permis de faire plutôt honneur de cette acquisition au duc Rodolphe, esprit cultivé, appliqué et sérieux, attentif aux choses de la science et de l'art, fort loué par les érudits de son temps et dont Pierre Bayle raconte, dans les *Nouvelles de la République des lettres*, qu'il avait eu la rare patience d'écrire de sa main tous les différents catalogues qu'il avait ingénieusement imaginés pour l'immense bibliothèque de Wolfenbüttel. « Il ajoute qu'il avait de grands talents et composa ses livres de son propre fonds. »

Quoi qu'il en soit de ces vaines conjectures, en 1694 on constate la présence dans le château de Salzdahlum de ces précieuses majoliques; on les trouve encore en 1760; c'est peu de temps après cette époque qu'elles entrèrent dans le « Kunst und Naturalien-Kabinet » de Brunswick.

La collection compte plus de mille pièces qui, à l'exception de l'époque archaïque, permettent de suivre, depuis le milieu du XVI^e^ siècle jusque dans le courant du XVII^e^, les différentes époques de la fabrication de Faenza, d'Urbino, de Pesaro, de Venise, sans parler de Gubbio, de Casteldurante et de Rovigo. On y admire, entre autres morceaux de prix, plusieurs pièces signées du monogramme de Xanto, de Guido Durantino, de Guido da Merlino, et de ce dernier en particulier, un magnifique plat de 1542 dont les dessins représentent la bataille d'Actium.

La collection des émaux n'est pas moins précieuse; la série des maîtres de Limoges au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle y figure au complet avec les Pénicaud, les Jehan Limosin, les Pierre Reymond, les Pierre Courteys, les Court, les Landin; seuls les Nouailher manquent à l'appel.

Parmi les objets d'art les plus curieux, il faut citer enfin, avec une horloge, de forme fort compliquée mais morceau capital de Gaspard Langenbucher, d'Augsbourg, et quelques autres pièces d'orfèvrerie et d'horlogerie augsbourgeoises, un très célèbre onyx antique, décrit par Mariette dans son *Traité des pierres gravées*, reproduit par Montfaucon dans son *Antiquité expliquée*... et connu sous le nom de Vase de Mantoue. Il fut ramassé dans le palais de Gonzague de Mantoue, le 18 juillet 1630, pendant le pillage de la ville par les troupes de l'armée impériale. Le soldat qui le trouva le vendit pour 17 ducats au chevalier de Sirot, son lieutenant, qui lui-même se fit un devoir de l'offrir à son colonel, le duc Albert de Saxe-Lauenbourg. Les orfèvres de Milan ayant estimé le cadeau à 20,000 ducats, le duc, pris d'honorables scrupules, envoya délicatement 2,000 ducats à son

REMBRANDT PINX. ALBERT ARDAIL SC.

PORTRAIT DE FAMILLE

(Musée de Brunswick)

Imp A Salmon, Paris

officier et garda le précieux morceau jusqu'à sa mort. Sa veuve le légua en 1666 à sa sœur aînée, qui par son mariage était devenue duchesse de Brunswick ; le fils de celle-ci, Ferdinand-Albert, en hérita à son tour et le fit entrer en 1767 dans les collections du Musée ducal fondé depuis quelques années. En 1806, après Iéna, Denon, chargé de faire un choix dans les trésors artistiques de l'Allemagne, ne manqua pas de l'envoyer à Paris, en même temps que les majoliques, les objets d'art et les tableaux les plus précieux de la galerie. On doit lui rendre cette justice qu'il ne laissa jamais que les morceaux sans valeur. Les Allemands se souviennent toujours du mal qu'on leur a fait même quand les effets en sont depuis longtemps effacés : les conservateurs de leurs musées ne perdent aucune occasion de rappeler ces déprédations officielles, et il n'est pas de pièce d'archives qu'ils communiquent plus volontiers que les anciens inventaires où se lit à chaque page, hélas! écrites et signées de la main de Denon, cette mention éloquente en sa simplicité : « *retiré* par ordre du directeur général des musées impériaux ». Mais — la maxime est encore bonne à rappeler aujourd'hui : — bien mal acquis ne profite à personne. En 1814 et 1815, tous les « annexés » retrouvèrent leurs places primitives ; — il faut même noter que les tableaux revinrent de Paris avec des cadres neufs, de beaux cadres Empire dont ils sont encore ornés aujourd'hui ! — Seul, le Vase de Mantoue n'avait pas accompli sa destinée errante ; de nouvelles et lointaines pérégrinations lui étaient réservées.

En 1830, le duc Charles II, violemment expulsé de ses états par son bien-aimé peuple qui lui laissa tout juste le temps de faire ses malles, trouva pourtant le moyen d'y glisser le précieux onyx, avec quelques autres souvenirs de son palais ducal. Pendant quarante-trois ans, on n'en entendit plus parler ; mais en 1873, il fut découvert, — débarrassé, il est vrai, de sa monture d'or — dans la succession du dernier duc mort comme on sait à Genève, et les Genevois, — légataires universels du prince à qui ils ont élevé en témoignage de gratitude un monument somptueux imité du tombeau des Scaliger, — rendirent aux fidèles sujets de leur bienfaiteur le Vase de Mantoue en même temps que le cachet de Marie Stuart et quelques autres bibelots de grand prix, maintenant réintégrés au Musée où ils sont revenus « sans autre aventure fâcheuse » et où ils sont exposés sous la haute garde du prince Albert de Prusse, régent du duché de Brunswick. — Ce vase est formée d'une sardoine de forme oblongue, évidée à l'intérieur et qui porte, gravée sur ses parois extérieures, la repré-

sentation d'une fête païenne du printemps, selon les rites d'Eleusis. Des groupes de divinités, de prêtres et de fidèles y sont distribués avec art et l'artiste a surtout fait preuve d'une dextérité et d'une souplesse merveilleuse dans la manière dont il a tiré parti des couches colorées et des transparences de la pierre précieuse pour l'effet et la variété pittoresque de la composition. On suppose que celui-ci appartenait à l'époque de l'empereur Adrien et qu'il eut sous les yeux, durant son patient labeur, quelques modèles classiques de la belle époque hellénique. Nous n'avons pas à entrer ici dans l'examen plus détaillé de ce morceau de haute curiosité, encore plus intéressant sans doute pour l'archéologue que pour le dilettante, mais trop célèbre pour que nous ayons pu nous dispenser de le mentionner au passage. Le catalogue général du Musée [1] fournira à ceux qui en seraient curieux de plus amples renseignements et une bibliographie complète.

Ces rapides indications fournies sur l'ensemble du Musée, nous nous consacrerons exclusivement à l'étude de la galerie de tableaux, qui, d'ailleurs, avec ses 950 numéros, en constitue la partie la plus importante. Elle ne s'impose pas à l'attention, comme d'autres plus célèbres, par un grand nombre de chefs-d'œuvre fameux; mais l'histoire de l'art y trouve, comme à Rotterdam, un choix abondant de ces maîtres de second et même de troisième ordre qui font cortège aux grands artistes, les accompagnent et les annoncent, leur préparent souvent le chemin, aident en tout cas à les mieux comprendre et disparaissent avec eux. Aussi, pour l'étude de l'art flamand à la fin du XVI[e] siècle et jusqu'au moment de la pleine floraison de Rubens et surtout pour l'histoire de l'art hollandais immédiatement avant Rembrandt et pour le maître lui-même, dont nous reproduisons aujourd'hui le magnifique *Tableau de famille*, le Musée de Brunswick offre-t-il un intérêt capital... Mais on ne saurait improviser une pareille étude. Que le lecteur daigne donc excuser la brièveté de cette introduction, et qu'il nous permette de relire à loisir nos carnets de voyage avant d'essayer de lui parler à notre tour de ces vieux maîtres, les plus consciencieux qui se soient jamais assis devant un chevalet, qu'il est impossible d'avoir vus chez eux d'un peu près sans revenir le cœur plein de cordiale sympathie et de tendre respect.

Disons seulement ici que, pour nous aider dans cette étude, nous avons la bonne fortune de disposer d'un secours très précieux.

1. *Herzogliches Museum. Fuhrer durch die Sammlungen*, p. 29-37. (Brunschweig, 1883).

M. le professeur Herman Riegel, directeur du Musée de Brunswick, a fait de la collection confiée à ses soins éclairés le centre de ses travaux. Bel exemple à proposer à tous les conservateurs! — Il ne lui a pas suffi de dresser un catalogue des tableaux flamands et hollandais qui peut être considéré comme le modèle du genre; il l'a fait précéder d'une série d'études et, comme disent les Allemands, de « contributions » sur l'histoire de l'art dans les Pays-Bas, où l'on trouvera notamment sur les tableaux de corporations et de régents un grand nombre de pages substantielles et neuves. Le tout forme deux forts volumes : *Beiträge zur niederländischen Kunst geschichte, I. Abhandlungen und Forschungen; II. Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig*, Berlin, 1882, in-8°, qu'on ne saurait se dispenser de consulter et qu'il faut citer avec reconnaissance.

ANDRÉ MICHEL.

(*La suite prochainement*).

LES DERNIERS TRAVAUX

SUR

LÉONARD DE VINCI

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

V.

Naturellement les documents sur lesquels M. Richter fut le premier à attirer l'attention, en les considérant comme la preuve d'un séjour, jusqu'ici ignoré de Léonard en Orient, sont reproduits en fac-similé dans son ouvrage.

Cette question intéressante vint à la lumière, d'une manière un peu énigmatique, et sous une forme absurde, au moment où allaient paraître les trois articles que M. Ravaisson a consacrés, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, aux récits de Léonard de Vinci[2]. Il a pu en signaler les côtés principaux, en se basant sur l'exposé que M. Richter lui-même venait d'en faire [3]. Nous pouvons donc en supposer les éléments principaux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 357, et XXXIV, p. 143.

2. Année 1881, numéros de mars, avril et juin.

3. *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1881, numéro de février, et *Chronique des Arts* du 12 mars, pages 87-88.

connus, et nous borner à examiner les points les plus saillants mis en avant pour soutenir ou combattre cette hypothèse.

Les fluctuations de l'opinion de M. Charles Ravaisson sur cette question sont un miroir fidèle des hésitations et de l'embarras que l'on éprouve, en présence de ces documents aussi inattendus que nouveaux.

Le parti le plus simple, le plus naturel, est d'admettre un séjour de Léonard en Orient. Il n'y a pas de difficulté à trouver un espace de deux ans environ, suffisant pour expliquer les traces qu'il en a laissées, et M. Ravaisson, en fin de compte, admet la possibilité de ce séjour. Pour nous, l'absence d'autres documents à cet égard, si elle mérite d'être relevée, ne saurait être une preuve du contraire. Nous combattrons constamment et de toute notre énergie une certaine école toujours prête à ériger la *seule absence de documents* en preuves négatives à l'égard de faits que la tradition ou d'autres indices ont établis ou ont rendus probables. Toutefois, nous comprenons, nous approuvons même les hésitations qu'un savant aussi distingué et sympathique que M. Gilberto Govi éprouve à admettre encore ce voyage auquel d'un autre côté, à Paris, l'une des personnes les plus clairvoyantes que nous connaissions, M. Eugène Piot, se refuse absolument de croire [1]. Ces deux érudits pensent que les deux brouillons de lettre du grand artiste relatant sa mission pourraient être une de ces fictions, une de ces inventions de la fantaisie si merveilleusement riche et inépuisable en quelque sorte de Léonard. Pour notre part, nous nous rangeons à cette manière de voir tant que des preuves plus positives ne viendront pas confirmer le séjour de Léonard en Orient.

1. Les considérations sur lesquelles M. Piot se fonde et qu'il nous a exposées à diverses reprises sont principalement des impossibilités matérielles, puis le silence des contemporains, de Vasari surtout, toujours avide d'anecdotes, l'animosité des musulmans, la grande expérience des Arabes en matière d'irrigation et leur éminence dans les travaux mathématiques, enfin l'état de guerre entre les sultans du Caire et l'empereur de Constantinople qui rendaient l'accès de l'Arménie difficile.

Les compositions de lettres de Léonard adressées au Diodario (expression qui selon M. Piot serait un dérivé du nom de Diodaques appliqué aux successeurs d'Alexandre) s'expliqueraient par la mode fréquente alors de déguiser des questions contemporaines sous une forme allégorique, comme cela se voit dans d'autres compositions de cette époque, telles que les *Lettres de Phalaris*, les *Lettres du Grand Turc*, et plus tard dans le *Prince* de Macchiavel. Nous avouons que ces dernières œuvres, jointes aux travaux de fantaisie de Léonard, dans le domaine de l'architecture, que nous signalerons plus loin, nous enlèvent à peu près les dernières illusions que nous avions sur le voyage de Léonard.

Commençons par mettre en présence les uns des autres les faits les plus graves en faveur des deux interprétations.

D'un côté nous avons deux pièces de Léonard dont les quatre planches CXVI à CXIX donnent la réduction des ensembles et un léger agrandissement de certains détails. Ce sont des écrits et croquis absolument authentiques de la main de Léonard et, à cause des ratures et de la recherche de certaines tournures de phrase, des *compositions* de Léonard et non des copies *directes* d'un autre document. L'auteur de la composition (Léonard) écrit d'une ville de Calindra au Diodario de Syrie, lieutenant du sultan d'Égypte, pour lui rendre compte de cataclysmes arrivés au cours d'une mission qu'il en avait reçue. Le texte permet de fixer la position de cette localité, grâce à la carte explicative de Léonard (pl. CXIX), sur l'un des versants de la chaîne au-dessus de laquelle celui-ci a écrit *Antitaurus*, chaîne située à l'orient de l'Euphrate très peu au nord des sources du Tigre. Il n'y a guère à en douter, les *cornes du grand mont Taurus*, comme il désigne à plusieurs reprises la sommité principale qui l'intéresse, devaient former l'extrémité orientale de celle des trois chaînes qui, sur la rive droite de l'Euphrate, tombait à pic, ainsi que cela ressort des vues de cette montagne représentée sous différents aspects sur les pl. CXVI et CXVII — et où l'on voit clairement que la partie inférieure de la montagne baignée par le fleuve s'est effondrée. On comprend que dans la situation que nous avons indiquée le cours d'eau ait été barré; il s'est formé un lac en amont inondant le pays sur une étendue d'autant plus grande que le fleuve aura mis plus de temps à percer le barrage formé par l'éboulement ou à se déverser par-dessus.

La partie hachée de la carte indique évidemment l'étendue de l'inondation qui, dans une certaine mesure, pouvait se produire aussi en aval du barrage accidentel, si le fleuve venait à rompre subitement ce dernier. L'aspect de la contrée sur la carte, indiquée par Léonard comme atteinte, fait présumer que la montagne fatale était à l'extrémité de la chaîne du milieu, et la ville de Calindra au pied de celle qui en forme la continuation sur la rive orientale au-dessus de laquelle il a écrit Antitaurus. Cela ressort des phénomènes de lumière mentionnés par Léonard, et d'un autre détail. En décrivant la situation de la ville, Léonard avait d'abord écrit : « Questa cità è posta nelle piaggie di quella parte del monte Tauro che è *divisa dal lago* »; il s'est corrigé en mettant : *divisée par l'Euphrate*. Il fallait, par conséquent, qu'il y eût un lac dans le voisi-

nage [1]. Or, entre l'Antitaurus et les sources du Tigre on voit sur certaines cartes modernes un petit lac — et Léonard a même indiqué la source occidentale du Tigre comme traversant un lac, bien qu'il ait écrit à côté *Gordis mons* (Monts de Gordyæa), — on est donc en quelque

PROJET D'ARCHITECTURE, PAR LÉONARD DE VINCI.
(Dessin tiré des manuscrits de Léonard.)

sorte forcé d'admettre que Calindra occupait l'emplacement indiqué plus haut. L'expression : *le nouveau désastre*, par laquelle Léonard commence son rapport, laisse penser qu'il y en a eu un autre auparavant. Et, en effet, dans la division de son rapport, où les événements sont évidemment classés par ordre, il indique d'abord l'inondation subite (produite, sans doute, par le premier éboulement

1. En aucun cas, ce ne pourrait être le lac Van que M. Richter nomme avec un point d'interrogation, son grand éloignement le mettant hors de cause.

jusqu'à la percée du barrage), puis il donne une description de la cause de la ruine de la montagne, puis la ruine par la neige. Comme les premiers dessins donnent à la montagne une forme qui indique un éboulement à son pied par suite d'affouillements, et qu'un dessin postérieur, pl. XVIII et XIX montre la cime neigeuse sur le point de s'effondrer, il y aurait une correspondance exacte entre le texte et les dessins. Or c'est dans tout ce qui précède que réside, selon nous, la seule présomption vraiment sérieuse en faveur de la réalité du récit de Léonard et par suite de son séjour en Orient. Si nous sommes en présence d'une fiction, d'un roman, à quoi bon, remarque M. Richter, des dessins topographiques aussi précis et plus exacts que ne le sont ceux des Portulans contemporains[1] ? Ou bien encore, s'il s'agissait d'un cataclysme survenu dans les Alpes, à quoi bon déguiser les faits et les personnages sous des noms orientaux?

Ce qui nous paraît hors de doute, c'est que Léonard a dû assister, une fois dans sa vie, à un cataclysme résultant d'un éboulement de montagne. Dans le n° 1092, à l'occasion de l'écoulement de la Méditerranée, il dit : « De même de nos jours nous avons vu tomber une montagne de 7 milles et fermer une vallée et former un lac[2], et ainsi sont faits la majeur partie des lacs des montagnes, les lacs de Garda, de Côme, de Lugano, le lac Majeur. »

De plus, au n° 608, en donnant ses préceptes pour la représentation du déluge, Léonard parle de la destruction de montagnes déjà déchaussées, *gia scalzati*, rongées à leur base par le cours de leurs fleuves, tombant sur ces fleuves, fermant leurs vallées, puis faisant refluer les eaux et submergeant les localités et leurs habitants, et, pour mieux accentuer l'analogie avec ce qu'il avait décrit au Diodario de Syrie, l'un des croquis explicatifs du déluge représente évidemment la montagne avec les *deux cornes du Taurus* que l'on voit plusieurs fois dans les rapports de Léonard. De là, on peut conclure avec certitude qu'une montagne de la forme indiquée a existé réellement quelque part.

Ce dernier rapprochement peut être interprété aussi bien en

1. Nous n'avons pu vérifier ce fait, mais par contre nous sommes frappé de l'analogie qui existe entre certains détails de la petite carte de Léonard et les cartes d'ouvrages italiens publiés précisément à cette époque : à savoir la *Geographia di Francesco Berlinghieri, fiorentino, in terza Rima*, dédiée au duc Frédéric d'Urbino, et l'édition de *Ptoloméc* faite à Rome en 1478, surtout les planches I et III d'Asie du premier de ces ouvrages qui semblent avoir inspiré le croquis de Léonard.

2. M. Richter voit ici une allusion à un événement arrivé en 1515 au-dessus de Bellinzona et rapporté par Paul Jove.

faveur de l'opinion de M. Richter que de l'opinion opposée. S'il répugne à M. Richter de croire avec M. Govi à une œuvre de pure fantaisie, à un roman qui aurait même été illustré, nous pouvons lui signaler au moins un fait positif de cette nature. Léonard, qui donnait des préceptes pour composer des animaux imaginaires qui eussent l'air naturel, a fait des compositions architectoniques très précises, mais entièrement fantaisistes qu'il savait n'avoir jamais existé et ne devoir jamais être exécutées. Il suffit de citer la gigantesque nécropole royale, pl. XCVIII, sous la forme d'une montagne artificielle conique de six cents mètres de diamètre à sa base, couronnée par un temple circulaire dont l'intérieur avait la largeur de la nef de Saint-Pierre et dont le sol était situé à la hauteur des flèches de la cathédrale de Cologne [1]. Le temple inconnu, n° 759, en forme d'octogone mesurant 800 brasses (braccia) de pourtour, dont Léonard donne une description fragmentaire, pourrait, lui aussi, être une conception imaginaire.

Il y a une autre assertion dans le rapport de Léonard qui est pour le moins étrange sous sa plume; c'est l'affirmation que l'ombre portée de ladite montagne du Taurus, à midi, s'étend à une distance que l'on met douze journées à parcourir. Cela pourrait être exact peut-être à l'heure du coucher du soleil si l'on songe aux difficultés du voyage, mais difficilement à midi.

En voyant ensuite Léonard rappeler au Diodario qu'étant ensemble ils avaient parfois pris cette montagne vue de loin et le soir pour une comète, on se demande, si le Diodario n'était pas, lui aussi, étranger au pays, et, comme Léonard le tutoie, peut-être aussi Italien.

En résumé, s'il s'agissait de tout autre que de Léonard, nous n'hésiterions probablement pas à nous ranger à l'interprétation de M. Richter favorable à un séjour en Orient. Toutefois, à cause des différents points que nous avons signalés, ce séjour nous paraît jusqu'ici plus que problématique.

1. Nous avions calculé ces dimensions en nous basant sur le minimum de hauteur nécessaire à des assises de granit, la seule pierre qui permettrait les détails de construction indiqués par Léonard, d'une part, et sur les dimensions des sarcophages qui alternent avec des urnes de l'autre. M. Richter, toutefois, sur l'avis de M. E.-F. Poynter, R. A., qui en revoyant notre texte anglais pensait qu'il fallait voir uniquement des urnes et non des sarcophages, a retranché cette partie de nos appréciations que nous continuons à regarder comme justifiées. De même, pour le temple octogone inconnu, nous avions ajouté en note que toute cette description (comme nous l'avait suggéré notre éminent ami le professeur Jacob Burckhardt) pouvait se rapporter peut-être à un édifice imaginaire.

Il est à peine nécessaire de faire remarquer que de nombreux passages relatifs à l'Orient et à l'Afrique pouvaient être basés sur des renseignements puisés dans des récits de voyageurs [1]. Il y en a qui ont trait à l'emploi d'outres pour aider aux chameaux à passer le Nil (1094, 1100). Les nos 970, 1063, 1084, 1092 à 1098, se rapportent à ce dernier fleuve. Au n° 1098 il est question de la mer intérieure africaine qui occupe tant d'esprits de nos jours; au n° 1112 Léonard explique d'une façon originale la cause de la couleur noire des nègres. Notons aussi le n° 1103 où, sous le titre : *Pour le site de Vénus* (du temple de ?), Léonard commence par des prescriptions qui paraissent être adressées à des peintres ou illustrateurs de livres d'archéologie, pour terminer par de la topographie; il écrit : « En partant de la côte de Cilicie, au midi, on découvre les beautés de l'île de Chypre. » Les temps du verbe employés par Léonard pourraient faire croire à une observation personnelle; mais cela n'est pas nécessaire, car il convient de remarquer, à cet égard, que Léonard dans sa magnifique description du déluge parle tout le temps comme s'il y avait assisté lui-même.

Disons un mot, pour en finir avec l'Orient, d'un passage qui peut-être pourrait jeter quelque lumière sur une partie des sources d'information de Léonard touchant l'Orient. Au n° 1105 il prend note d'écrire à Bartolomeo, le Turc, au sujet du flux et du reflux de la mer du Pont (mer Noire), « afin qu'il s'informe si ledit flux et reflux a lieu aussi dans la mer Caspienne ».

Quant au projet d'un pont (n° 1109) sur la Corne d'or entre Constantinople et Péra, M. Richter a fait les rapprochements qui s'imposent entre ce dessin et le fait énoncé par Vasari que Michel-Ange, lui aussi, aurait été invité en 1506 à s'occuper de cette question. Le croquis de Léonard (pl. CX, fig. 1), malgré la petitesse de ses dimensions, révèle comme conception, tant au point de vue de l'originalité que des capacités hors ligne de l'ingénieur, tout ce que l'on était en droit d'attendre d'un tel maître.

1. Il suffit pour s'en convaincre de lire, dans les *Studj Bibliografici e biografici sulla storia della geografia in Italia* (Rome, 1875), les notes sur les voyageurs ou ambassadeurs italiens, vénitiens surtout, en Orient. Nous citerons principalement Ambrogio Contarini, Catarino Zeno, Filippo Bonaccorsi, Giova-Maria degli Anzolelli, et Benedetto Dei. Ce dernier fut même en 1480 mis à la tête de la Banque des Portinari à Milan. Dans la position où se trouvait Léonard, avec l'intérêt qu'il portait à ces questions, il lui était facile d'avoir des rapports personnels avec plusieurs de ces voyageurs, ou du moins de connaître les récits et les relations de leurs pérégrinations.

PORTRAIT DE FEMME.

(Dessin de Léonard de Vinci, à Windsor.)

VI.

Les volumes de M. Richter abondent enfin en documents qui nous ont mieux connaître, et la tournure d'esprit de Léonard, et son âme. Ce sont, dans le premier volume, les représentations allégoriques où l'on verra, accentuées et concentrées, les manifestations d'une fantaisie aussi riche que bizarre, qui, par ce fait que Léonard avait tout étudié, trouve des formes pour exprimer toutes les combinaisons possibles, où s'allient la grâce et la laideur, comme si leur réunion était toute naturelle.

Nous y trouvons aussi une réunion d'emblèmes et de devises accompagnés de croquis, parfois à peine indiqués, comme le montre la figure que nous reproduisons en cul-de-lampe.

Et, puisqu'à Léonard il suffit d'une courte phrase ou de l'opposition de deux mots pour éveiller de grandes idées, nous conseillons de tout lire, afin que rien n'échappe, car chez cet homme extraordinaire, tout s'enchaîne, et aucune classification imaginable ne parviendrait à grouper ensemble dans une publication toutes les pensées élevées, les comparaisons frappantes, qui parfois éclatent là où l'on s'y attend le moins, comme un éclair dans un ciel sans nuages. Nous ne saurions donc trop recommander de lire surtout le livre XIX où M. Richter, sous le titre de Maximes philosophiques et morales, polémiques et spéculations, a réuni des prières, des considérations sur l'âme, les sens, la science, la nature, la vérité, la raison, l'esprit, la mort, la manière de vivre, la fuite du temps, l'instruction, le manger, sur toutes les pensées en un mot et sur tous les sentiments de l'homme.

Ce qui, pour notre part, nous charme tant dans ces considérations admirables c'est de voir Léonard, le savant sublime, guidé par cette intelligence que seule peut donner la foi ou le pouvoir de créer le beau soi-même, c'est-à-dire l'art, ne jamais tomber dans ces abîmes obscurs que Dante appelle : *d'ogni luce muto*, auxquels conduit malheureusement trop souvent la science faussant sa destination, quand, croyant pouvoir marcher seule, elle s'érige en idole aux pieds d'argile dont les oracles soi-disant infaillibles sont renversés par chaque génération successive. Le livre des écrits humoristiques, les fables, sont d'autres manifestations de la richesse de l'esprit de Léonard ; il en est de même de ses nombreuses prophéties, qui sont des pensées

évoquées par la vue d'un objet ou d'une circonstance fortuite. Parmi les lettres, souvenirs personnels et notes diverses on trouvera encore une série de renseignements d'un grand intérêt. Au point de vue des illustrations le chapitre consacré à l'anatomie ne donne, cela va sans dire, aucune idée de l'importance des travaux du maître dans ce domaine.

Nous sommes convaincu que les études de Léonard relatives au soleil, à la lune, aux étoiles, à l'Océan, aux fleuves, etc., sont pleines d'attrait; mais nous nous abstenons d'entrer dans des détails à ce sujet; c'est avec admiration et étonnement qu'on lira la simple liste des *livres* que Léonard se propose d'écrire sur toutes les questions qui touchent aux eaux, aux travaux défensifs qu'elles nécessitent et à ceux qu'elles favorisent. De belles héliogravures à deux couleurs nous révèlent avec quel soin Léonard exécutait des cartes topographiques ou des plans de villes.

Une telle réunion d'écrits et de pensées permet enfin d'apprendre à connaître aussi Léonard comme écrivain.

Non seulement nous abondons dans le sens du professeur Luigi Ferri[1] lorsqu'il dit que bon nombre de ses sentences sont des gemmes dignes de la plus belle monture qui méritent d'être portées toujours avec soi et qui dureront autant que durera la langue italienne; mais nous allons plus loin que lui. Quand on a lu la description que Léonard fait du déluge dont il parle comme s'il y avait assisté, on est saisi d'effroi et d'admiration. Deux noms seuls paraissent alors dignes de figurer à côté de celui de Léonard, ce sont ceux de Dante et de Shakespeare, et encore les détails dont, à titre d'homme universel et de peintre, Léonard s'inspire, donnent à ces scènes d'horreur une précision et une originalité à part (n° 608). C'est là un trésor que M. Richter a retrouvé et qui excuse momentanément à nos yeux le titre d'*Œuvres littéraires* donné à sa publication.

Ici, Léonard peu tendre en général pour les littératures, a montré qu'à l'occasion il savait se mouvoir à son aise au milieu d'eux. M. Ferri a encore raison lorsqu'il dit que Léonard met parfois autant de soin dans la recherche d'une définition ou d'une description exemplaire que dans la recherche définitive de la pose d'une figure.

Un point, sur lequel nous voudrions présenter quelques remarques, a trait à la manière de Léonard d'ombrer ses dessins à l'aide de hachures. M. Richter en suivant l'opinion émise par M. le sénateur

1. *Nuova Antologia*, numéro du 15 octobre 1883, p. 616.

Morelli et antérieurement par M. Émile Galichon, dit que le fait d'ombrer ses dessins au moyen de hachures parallèles dont la direction descend de gauche à droite, ainsi que cela se voit dans la tête de femme que nous reproduisons plus haut, est généralement caractéristique pour les dessins authentiques de Léonard [1]. Nous remarquerons à cet égard, que si le fait est très fréquent, dans les croquis rapides surtout, il est loin d'être général comme le prouvent de nombreux exemples dans les deux volumes de M. Richter [2]. Dans la tête d'étude pour le petit saint Jean de la *Vierge aux rochers*, qu'il reproduit (p. 342, I), nous avons compté sur l'original, conservé au Musée du Louvre, pas moins de 7 directions différentes des hachures et dans le coin de l'œil il y a trois directions superposées. Il ne saurait donc y avoir là un signe d'authenticité invariable et applicable à tous les cas, surtout quand il s'agit de dessins plus soignés. Il suffit pour s'en convaincre de regarder quelques-uns des plus beaux dessins du Louvre, dans lesquels nous ne saurions voir la main d'un autre que Léonard lui-même. Il convient de remarquer que les hachures dans la direction indiquée peuvent fort bien être faites avec la main droite, même, quoique avec un peu plus de difficulté, quand *partant d'un contour* elles sont faites de bas en haut, si elles ne sont pas à la plume. Ce n'est que dans ce dernier cas ou si en outre elles présentent une légère concavité tournée vers le bas que, comme on en voit quelques-unes dans le dessin des *Femmes dansantes*, l'on pourra admettre avec certitude qu'elles auront été tracées avec la main gauche [3]. C'est donc dans la grandeur de conception, dans la beauté, le caractère, ainsi que dans l'exécution réunie qu'il faudra continuer à rechercher les signes d'authenticité des dessins de Léonard. Nous ne voudrions pas exclure de ce nombre la tête d'ange avec sa chevelure surnaturelle (Voy. la reproduction qui accompagne notre premier article), ni la tête de femme dont nous donnons ici une photogravure. Les hachures sur son bras droit peuvent avoir été faites avec la main gauche aussi bien qu'avec la main droite.

1. Vol. I, page 8.

2. Des hachures uniquement horizontales se rencontrent dans les planches V, XVIII, LXII, LXVI. Elles suivent des directions variées suivant les besoins du dessin, planches IX, XXII-XXIV, XXV (Voy. dans notre article précédent la figure page 145, et, en tête de lettre de celui-ci, un fragment de la pl. CVII, croquis anatomique.)

3. Voy. à ce sujet les intéressantes observations de M. Galichon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1867, numéro de décembre, p. 536, observations que nous n'avons toutefois pas été à même de vérifier

ÉTUDE D'ARBRE.

(Dessin de Léonard de Vinci, à Windsor.)

M. Uzielli a publié[1] un document très intéressant qui touche à cette question et découvert par M. Loreto Pasqualucci de Naples, sur une visite faite par le cardinal d'Aragon au mois de mai 1516 à Léonard au château de Cloux. Il y est dit que l'on ne peut plus s'attendre à de bonnes œuvres de la part de Léonard à cause d'une certaine paralysie survenue à *sa main droite*. Il semble résulter de là qu'il dessinait au moins également bien des deux mains.

Nous ne pouvons terminer ce compte rendu sans toucher à la grave question qui s'élève à l'occasion de ces beaux travaux. On se demande : dans quelle mesure M. Richter a-t-il réellement épuisé les sujets abordés? n'a-t-il laissé échapper aucun passage, même le plus insignifiant en apparence, mais qui pouvait avoir à un moment donné son importance? Pour répondre à ces questions il faudrait passer soi-même plusieurs années à refaire tout le travail de M. Richter en relisant tous les 5,000 feuillets des manuscrits épars de Léonard; on devine l'énormité d'un tel travail, et ce ne sera que lorsque la publication intégrale des manuscrits existant en France, en Italie, en Angleterre, sera devenue une réalité que l'on pourra répondre d'une manière définitive à cette question. Et bien que la justesse en quelque sorte invariable de lecture de M. Richter et la minutie consciencieuse de toutes les dispositions prises en vue de permettre le contrôle soient de nature à inspirer une grande confiance, nous devons nous abstenir encore de porter un jugement définitif. Léonard lui-même nous le prescrit quand il dit : *Tu fais mal si tu loues, tu fais pis encore si tu blâmes une chose sans bien la connaître*[2].

Nous nous faisons, d'ailleurs, un devoir de reconnaître que dans la mesure restreinte où nous avons été à même de contrôler la lecture des textes originaux publiés par M. Richter, nous n'y avons pas rencontré une seule erreur, et nous croyons que leur publication mérite une confiance presque absolue. La *traduction* en anglais de la *traduction* allemande faite par M. Richter nous a paru très bonne. Nous aurions aimé pourtant qu'elle eût conservé parfois un peu plus les originalités de tournure du style de Léonard. La traduction y eût gagné en couleur et en vie. Le fait que l'anglais ne connaît pas le tutoiement sauf à l'égard de Dieu, tandis que chez Léonard, il est l'une des formes les plus fréquentes pour exprimer sa pensée, modifie légèrement la couleur du langage, Malgré sa correction générale, nous avons toutefois rencontré quelques passages où le sens était légère-

1. Deuxième série, p. 459 (Aggiunta VI).
2. Vol. II, n° 1177.

rement altéré; ainsi, au n° 530 : *Sii... ancora bono architetto, cioè in quanto sappartiene alla forma delli edifiti*, on a fait dire à M. Richter : *Study good architecture, that is so far as concerns the forms of buildings*. Le sens général est bien rendu, nous en convenons, mais l'ordre de Léonard va plus loin il dit : *Be a good architect*, etc., et il y a une nuance assez marquée entre *étudier* la bonne architecture et *être bon architecte* sous le rapport de la connaissance de la forme des édifices. Au n° 495, *You can profit by avoiding their defects* eût mieux valu que *By your contempt for their defects*. Au n° 497, le sens de Léonard eût été mieux précisé en traduisant : *Bastiti avere sol da questo le bone attitudini* par *It is sufficient to take from this one the good attitudes only*, etc., au lieu de *That you can see good attitudes and*, etc [1].

Nous avons entendu exprimer à l'occasion du travail de M. Richter le regret qu'il ne renfermât pas de développements, de discussion et de mise en œuvre des matériaux. Nous comprenons fort bien ce regret et c'est pourquoi nous avons parlé si souvent dans notre compte rendu de la nécessité des monographies. Mais pour entreprendre celles-ci, il fallait d'abord être spécialiste, puis mieux connaître Léonard, lui avoir demandé conseil, recherché ses intentions. C'est ce que l'on pourra faire désormais, dans une large mesure, grâce aux volumes de M. Richter.

VII.

Le compte rendu des ouvrages de MM. Richter et Ravaisson que nous avait demandé la *Gazette* était terminé depuis peu, lorsque, rentré à Paris, nous avons pu satisfaire le désir, devenu très vif pendant le courant de notre étude, de connaître non seulement l'édition qu'avait donnée M. Ludwig du *Traité de la Peinture* d'après le manuscrit de la Vaticane, mais un autre travail de nature analogue, paru en 1873

1. Nous demandons la permission de signaler aussi quelques défectuosités échappées à la correction et que nous avons rencontrées en parcourant les deux volumes de M. Richter. Page 68, vol. II, dans l'Architecture, l'interprétation de la fig. 4, pl. CX, est inexacte. Cette figure ne représente pas la façade d'un édifice fortifié (« the front of a fortified building at Cesena »), mais le côté intérieur de créneaux avec trois formes différentes de meurtrières (« The inner side of a battlement with three different sorts of loop-holes »). Nous ne savons si c'est à M. Richter ou à nous-même qu'incombe cette inadvertance.

Dans l'interprétation du n° 86, M. Ravaisson nous semble avoir raison en admettant que Léonard a oublié d'écrire le mot *non* et qu'il faut lire *per essere*

déjà, celui de M. Jordan. Nous avons été vivement frappé de voir plusieurs idées, que nous émettions dans notre deuxième article sur la nécessité d'entreprendre une véritable restitution du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci, confirmées par ces deux auteurs, et de constater que grâce à eux les travaux de cette monographie se trouvaient même être très avancés. Néanmoins nous avons tenu à ne rien changer à notre exposé, afin que, arrivées d'une façon tout à fait indépendante à des conclusions souvent analogues, nos appréciations puissent se prêter une confirmation réciproque.

Le premier en date de ces travaux est dû à M. Max Jordan, directeur de la Galerie nationale de Berlin. Dès 1873, il publiait ses recherches ayant pour but de vérifier et de contrôler la composition du livre de Léonard de Vinci sur la Peinture, d'après les différents manuscrits et d'après les différentes éditions qui en avaient été faites[1].

La publication de M. Ludwig consacrée au *Traité de la Peinture* de la Bibliothèque vaticane[2] se compose de trois volumes. Les deux premiers renferment en regard l'un de l'autre le texte soigneusement revisé avec le concours d'un philologue, le Dr Knapp et la traduction allemande de M. Ludwig. Rome étant devenue depuis fort longtemps une seconde patrie pour lui, il faut admettre que sa traduction est aussi fidèle qu'elle peut être et dans les quelques exemples que nous avons vérifiés, nous avons constaté que tel était le cas. Le troisième volume est consacré aux commentaires de M. Ludwig. Dans la première partie il traite :

1° De la Restitution du livre de Peinture; des difficultés, de l'étendue et de l'utilité de cette entreprise.

2° Des manuscrits H 227, H 228 et H 229 de l'Ambrosienne à Milan,

non visino. Les deux fautes d'impression qu'il signale (vol B, errata p. 7, n. 1) comme existant chez M. Richter (vol. II, p. 69) y existent effectivement.

Au vol. II, p. 373, trad. angl. de la ligne 14, lisez « the spider *was crushed*, etc. » au lieu de « cut down ». Au n° 374, on ne comprend pas le titre : *Pictura* qui le précède et la traduction de ce mot par *of drawing*.

Notons enfin un accident grotesque dans la traduction anglaise. Au n° 816, on lit pour chevreuil (roe), chèvre sauvage (wild goat) et au lieu de mouton (sheep), porc (swine).

1. *Untersuchungen über das Malerbuch des Lionardo da Vinci*, von Dr Max Jordan, publiés d'abord dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de A. von Zahn (1873, p. 273 à 370).

2. *Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei, nach dem Codex Vaticanus* 1270, *herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig*. 3 vol., Vienne, 1882, W. Braumüller.

ÉTUDE DE JEUNE GARÇON.

(Dessin de Léonard de Vinci, à Windsor.)

de celui de la bibliothèque Barberini et du manuscrit Pinellianus, soit des copies d'une rédaction abrégée ou défectueuse.

3° Du manuscrit le plus complet, le plus correct, le *Codex Urbinas*, n° 1270, de la Vaticane.

Fixant ensuite les qualités, capacités et connaissances indispensables à celui qui voudrait entreprendre une restitution du livre de la Peinture, M. Ludwig passe en revue les principales questions qui y sont traitées et fait ressortir parfois la différence qui existe entre la manière d'envisager ces sujets à l'époque de la Renaissance et dans les temps modernes. Puis se basant sur le fait que la disposition des matières dans le manuscrit vatican laisse beaucoup à désirer, M. Ludwig dans la seconde partie de son volume aborde le chapitre des interprétations et des commentaires proprement dits.

Ayant rendu le service inappréciable, quoique insignifiant en apparence, de donner à chaque paragraphe du manuscrit un numéro d'ordre qui désormais restera, il a pu, tout en conservant la succession des paragraphes du manuscrit, indiquer, dans le commentaire correspondant aux huit divisions du traité par autant de tables, l'ordre dans lequel il lui semblait utile que ces paragraphes fussent lus, sans se bercer toutefois de l'espoir d'en indiquer la disposition projetée par l'auteur, disposition qui, pour une série de raisons qu'il indique, lui semble irréalisable.

Il suffit de parcourir quelques pages de cette introduction et des commentaires pour s'apercevoir aussitôt de la rare et entière compétence de M. Ludwig dans toutes ces matières. Aussi ne sera-ce qu'après avoir étudié sérieusement la publication de M. Ludwig que l'on pourra se prononcer sur bien des points du travail de M. Richter, qui, dans plusieurs notes montre des divergences d'opinion avec les idées de cet auteur. En effet, l'édition de M. Ludwig venait de paraître pendant que l'ouvrage de M. Richter était déjà sous presse.

Pendant que nous examinions les textes originaux publiés par la première fois par M. Richter nous regrettions constamment que celui-ci n'eût pas indiqué d'une manière complète à quels paragraphes du manuscrit de la Vaticane correspondait son texte, et qu'il n'eût point précisé tous ceux qui ne s'y trouvaient pas. Ce travail considérable serait, il est vrai, sorti un peu du cadre que s'était posé M. Richter, et aurait empiété sur celui des monographies. Cette confrontation était l'une des premières choses que le lecteur sérieux désirait faire; elle vient de nous être donnée, et c'est encore à

M. Ludwig que nous devons de voir cette lacune comblée par un nouveau volume de près de trois cents pages[1].

Dans la première partie de ce tout récent travail, M. Ludwig examine les publications faites depuis la sienne, savoir les deux volumes de M. Ravaisson et ceux de M. Richter, au point de vue des documents nouveaux apportés au texte du manuscrit de la Vaticane, puis les prétendues indications de Léonard sur les classements de son *Traité de la Peinture*, le plan suivi par M. Richter et plusieurs autres questions touchant à son sujet.

Dans la seconde partie, M. Ludwig fait le triage de ces matériaux, les groupe en cinq divisions, et passe à leur confrontation avec les paragraphes du manuscrit vatican. Ce dernier contient 944 paragraphes, tandis le *Book of Painting* comme il appelle l'édition de M. Richter, n'en a que 662. Voici au point de vue numérique le résultat auquel arrive M. Ludwig :

1° Le nombre des paragraphes dont le texte est le même dans les deux éditions est de 225.

2° Celui des paragraphes dont la rédaction du texte original est moins intéressante et moins complète que dans le manuscrit vatican est de 128.

3° Dans le *Book of Painting* figurent des questions sans réponses, des titres sans texte, des fragments dont le sens n'a pu être déchiffré, enfin des paragraphes qui, selon M. Ludwig, n'étaient pas destinés à ce traité. Ils sont au nombre de 44.

Parmi les 265 paragraphes restants, il y en a qui font partie des sciences auxiliaires de la peinture, d'autres qui par leur contenu ou leur tournure constituent de nouveaux documents au Traité.

Comme dans aucune des divisions les documents ne sont de nature à former une *partie* nouvelle du Traité, M. Ludwig les groupe sous les huit divisions observées par les élèves de Léonard auxquels nous devons le manuscrit de la Vaticane.

M. Ludwig a examiné les trois manuscrits de l'Institut de France, publiés jusqu'ici en fac-similé par M. Ravaisson, pour voir s'ils contenaient des passages relatifs au *Traité de la Peinture* qui auraient échappé à M. Richter. Dans le manuscrit B, il rencontre le théorème des triangles proportionnels qui devrait figurer dans le livre de la perspective linéaire, et un bon texte sur la préparation des couleurs.

1. *Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Original-Manuscripten, dem Cod. Vatic.* 1270 *eingeordnet*, von Heinrich Ludwig. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1885, in-8°.

Du manuscrit D, il extrait un texte sur le papillotement des contours, et un autre qui explique plusieurs passages fragmentaires et inintelligibles du *Book of Painting*[1].

Il sera peut-être permis de déduire de ces constatations que les recherches de M. Richter ont été consciencieuses et que les lacunes proviennent du fait qu'il n'était pas suffisamment versé dans la profession de la peinture et des sciences auxiliaires. C'est là un des principaux griefs de M. Ludwig qui reproche à M. Richter de ne pas s'être associé à un peintre pour entreprendre ses classements du *Traité de la Peinture*.

Il y a en outre une série de critiques sur lesquelles il nous est impossible de nous ériger en juge. Nous devons laisser à M. Richter lui-même le soin de se justifier s'il le juge à propos, nous bornant à constater que les critiques de M. Ludwig sont aussi vives que nombreuses. Si M. Richter est devenu en quelque sorte son bouc émissaire, il convient de se rappeler que les écrits sur les arts n'ont souvent l'art que comme prétexte et non comme but, et que ces travaux fort nombreux risquent d'égarer le jugement du public. Ce n'est donc pas à nous d'en vouloir à M. Ludwig de défendre énergiquement la cause des artistes. En lisant ses travaux, comme ceux de M. Eugène Guillaume, on regrette amèrement que les artistes se chargent si rarement d'écrire eux-mêmes sur l'Art. Il est vrai qu'ils ont mieux à faire.

M. Ludwig jugeant au point de vue technique et à celui de la monographie, reproche au travail de M. Richter de n'être guère plus qu'une carrière propre à en tirer des matériaux. Or, M. Richter au fond, nous l'avons vu, n'a guère voulu aller au delà. Il est certain qu'au point de vue pratique, les en-têtes de chapitres, les questions sans réponses qui figurent parmi les paragraphes de M. Richter n'ont pas grande valeur. Mais ils peuvent en avoir pour celui qui étudie l'histoire de la formation du traité, de la pensée de Léonard.

Tel est, croyons-nous, l'aperçu approximatif de la situation des travaux sur Léonard, qui résulte des publications de MM. Richter et Ravaisson, Jordan et Ludwig; tels sont quelques-uns des points de vue qui en ressortent. Pour notre part, tout en ayant été contraint de signaler, dans les publications dont nous avons présenté un simple compte rendu qui ne saurait aspirer à l'honneur d'être une critique complète et approfondie, quelques imperfections, qui pourraient être plus nombreuses, nous éprouvons une reconnaissance véritable pour

1. *Neues Material*, etc., p. 72.

tous ceux qui se consacrent à ces grands sujets. Mais Léonard ne serait pas ce qu'il est, si l'on se figurait qu'après tel travail plus ou moins complet, il n'y aura plus rien à faire. Tout en remerciant donc MM. Richter et Ravaisson, bien vivement pour les beaux travaux qu'ils nous ont déjà donnés, nous attendrons encore d'autres publications importantes sur ce sujet inépuisable, non moins que les monographies des spécialistes, d'autant plus nécessaires qu'aucun de ces deux auteurs, à vrai dire, ne s'est occupé le moins du monde des dessins si nombreux de Léonard que n'accompagne aucun texte.

C'est vers la publication du *Codice atlantico* par l'Académie Royale des Lincei, à une monographie du *Traité de la Peinture* faite par M. Ludwig, que se tournent maintenant et en premier lieu nos regards et nos vœux. Comme le dit Léonard :

I pensieri si voltano alla speranza.

VIII.

Certes, nous comprenons l'attrait irrésistible exercé par Léonard savant, car la science du savant-artiste n'est jamais sèche, mais toujours simple, sublime, belle. Nous admettons que le rapprochement entre Aristote et Léonard soit le seul qui satisfasse un savant; mais, bien que nous ayons peu suivi Léonard sur ce terrain, nous pressentons qu'il y aurait une erreur grave à se borner à un tel rapprochement. Chez Léonard, il y a bien autre chose qu'Aristote; il n'y a pas seulement l'*analyse* et la mise en œuvre des résultats obtenus — résultats, que Léonard, eût-il dépassé l'âge de cent ans, n'aurait peut-être jamais eu le temps de produire; — il y a toute la *synthèse* qu'il met au service du créateur, de l'artiste, synthèse, qui constitue précisément, à l'opposé des procédés de Raphaël et de Michel-Ange, le côté caractéristique de son génie.

Mais chez Léonard, la science avait-elle son but suprême en elle-même? Nous sommes persuadé que non. Quand on sait créer comme Léonard, on ne s'arrête pas simplement à *connaître;* la science elle-même se fait artiste. Et c'est ici, croyons-nous, — dans ce fait unique — que réside le secret, que ce trouve la réponse à la question : Pourquoi Léonard n'a-t-il pas créé un plus grand nombre d'œuvres d'art? Pourquoi ne les achevait-il pas? Pourquoi n'a-t-il pas coordonné ses écrits? — Créateur sublime, Léonard, plus que tous les savants réunis, avait une telle intelligence de la beauté, des merveilles et des

perfections de la création, que, sans relâche, le savant et l'artiste étaient hantés par le besoin d'approfondir davantage ces merveilles. *Il dipintore disputa e gareggia colla natura... figliuola di Dio*, nous dit-il aux nos 652 et 662. Or, la création étant toujours d'autant plus merveilleuse et insondable qu'on y avance davantage, Léonard dès lors élevait d'autant plus haut ses regards, voulant faire des œuvres d'art plus parfaites.

Chez nul autre que lui, Bramante excepté, le *pouvoir* n'avait égalé le *savoir;* mais, tandis que le plus grand architecte du monde était lié par les lois de la pesanteur et de la résistance des matériaux, chez Léonard l'universalité de son esprit ne lui fixait pas de limites. Peut-être est-ce là aussi la raison pour laquelle Léonard plaçait la peinture au sommet des arts, comme la plus libre d'entraves matérielles, alors que d'autres y placent l'architecture [1] à laquelle, dans ce cas du moins, Léonard malgré son génie d'architecte ne semble pas avoir songé. C'est dans la poursuite d'une perfection toujours plus haute de l'art et d'un certain nombre de types, stimulée par la découverte incessante de nouvelles perfections, qu'il faut chercher la réponse aux questions posées plus haut, en même temps que la justification, partielle du moins, contre un reproche intéressant, adressé par Michel-Ange à Léonard, et que nous avons rencontré, il y a peu de jours, consigné en marge d'un dessin conservé au Musée de Harlem : « *La critica di Leonardo al giudicio di Michel-Angelo fu, che di troppo pochi modelli si era servito per tanto gran numero di figure.* »

Or, c'est ce Léonard-là, dans la pluralité de ses hautes aspirations, que les volumes de M. Richter nous font connaître. Ils nous permettent, en effet, d'approcher de lui, en nous introduisant constamment dans son intimité. Il résulte de ce tête-à-tête avec les pensées de ce charmeur irrésistible, une affection inaltérable, source de jouissances inépuisables.

Mais il est temps de terminer cette étude; d'autant plus, que, placé par ces travaux en face de Léonard et forcé sans cesse de recourir à tous les termes d'étonnement et d'admiration du langage humain,

1. A ce point de vue, et du moment que l'on met le Saint-Pierre tel que le projetait Bramante hors de cause, il semble qu'il faudrait faire un pas de plus que Léonard, en entrant dans le domaine de la musique. C'est dans cet art, le moins lié à la matière, que l'on trouve le chef-d'œuvre qui, plus que nul autre, parmi ceux de tous les temps et de tous les arts, donne au plus haut degré la notion de la perfection : *Don Giovanni*, de Mozart.

ÉTUDE POUR « LA VIERGE AUX ROCHERS »
R. Royale de Turin

on finit par se demander si l'on n'est pas en proie à quelque fièvre d'exagération.

Cherchons, toutefois, à préciser en finissant la manière de procéder de Léonard dans la création de ses œuvres d'art.

Léonard, différent de Michel-Ange qui exprimait avant tout les *aspirations* de son âme, avec une puissance et une ardeur parfois sublimes, mais avec une liberté fatale aux imitateurs; différent aussi de Raphaël, le maître aux *inspirations* célestes, Léonard prend comme point de départ de son art une source tout autre : *La natura, figliuola di Dio*, comme il l'appelle, et — avec une foi inébranlable dans cette origine divine, — il la scrute sans relâche, la poursuit sans trêve, l'interroge sur tous ses secrets, questionne ses lois admirables, puis, armé comme jamais autre ne le fut, de toutes les armes d'un naturalisme impeccable, ayant toutes les formes de la création en quelque sorte à sa disposition, connaissant à quel sentiment, à quelle situation chacune d'elles correspond, il crée chacun des personnages selon les types qui correspondent le mieux à sa pensée. Sûr de la véracité expérimentale de sa méthode, il s'avance calme et majestueux, comme sans passion, appliquant les dons artistiques, les plus riches et les plus variées qui aient jamais été concédés à un homme, à l'édification de ses œuvres. Avant tout créateur et créateur dans tous les domaines de l'activité humaine, Léonard de Vinci est l'illustration la plus splendide et la plus vraie de cette parole immortelle des Livres saints : « L'homme a été créé à l'image de Dieu », et Léonard, qui comme peintre se disait petit-fils de la Nature et par suite parent de Dieu, connaissait mieux que personne l'harmonie adorable qui existe entre toutes les pensées et toutes les formes de la création.

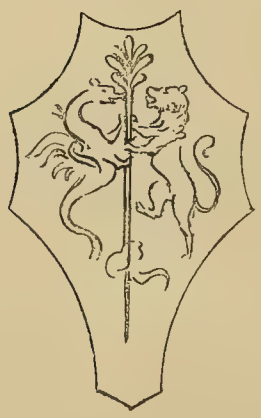
On comprend dès lors que la conception de l'art telle que la formulait Léonard, reposant sur des éléments naturels à la portée de tout homme, indépendante de la situation exceptionnelle des Raphaël, des Michel-Ange, des Titien, des Beethoven et des Mozart, crée une méthode vraie par excellence, et de là correspondant exactement à la nature humaine. Fixant l'idéal comme but, mais prenant la réalité comme base, cette méthode, croyons-nous, convient, mieux que toute autre, à l'enseignement des arts.

Aussi comprenons-nous le besoin de Léonard de fonder son Académie, son besoin, grâce à ses traités, de répandre la vérité autour de lui et dans tous les temps de l'avenir. Et nous sommes convaincu que son enseignement trouvera toujours de l'écho dans toutes les âmes loyales. Il satisfait les plus réalistes des réalistes (pourvu qu'ils

ne soient pas vulgaires et bas d'instinct), mais en affirmant que ce n'est là qu'une étape, une école, et non la fin, et il satisfait les plus purs idéalistes en leur montrant comment l'on arrive sûrement au but suprême. Léonard lui-même ne se plaçait pas en face de la Nature comme un esclave, mais en maître, se souvenant que dans ce monde, l'homme a reçu de Dieu la domination sur le reste de la création.

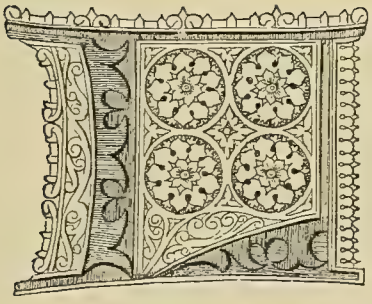
Il viendra peut-être des jours où l'on ne saura pas apprécier le but de Léonard, mais ces jours passeront comme les nuages devant le soleil et les œuvres ainsi que les hauts enseignements du Maître reparaîtront dans leur immutabilité, lumineuses comme l'astre du jour, car elles sont fondées sur la vérité.

H. DE GEYMULLER.



LE

MUSÉE DU VITRAIL



L'idée d'un Musée du Vitrail est née en 1884, au cours de la huitième exposition de l'*Union centrale des arts décoratifs*, dans cette salle où nous avions eu la bonne fortune de pouvoir réunir et classer un grand nombre de vitraux anciens, provenant soit de collections particulières, soit de monuments français. C'était déjà un commencement de réhabilitation pour ces vieux maîtres, dont les chefs-d'œuvre, quoique mutilés, éclairent encore de leur lumineuse décoration l'intérieur de nos plus beaux édifices.

Mais nous avions rêvé une réhabilitation plus complète. Depuis trop longtemps la peinture française, ignorée dans les œuvres antérieures au XVI^e^ siècle, n'était considérée que comme l'élève docile de la peinture italienne. Il fallait reconnaître dans le magnifique épanouissement artistique, qui marque en France la transition du XII^e^ au XIII^e^ siècle, les véritables origines de notre peinture et signaler la grandeur, l'harmonie et la puissance des décorations translucides, conséquence directe de notre système d'architecture, à Châlons, à Reims, à Chartres, à Angers, à Poitiers. Il fallait suivre les évolutions de cet art essentiellement décoratif pendant le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, étudier les transformations dues à l'étude et à l'interprétation de la nature, mettre en pleine lumière cette première *Renaissance française*, resplendissante par la forme et par la couleur, qui précéda de trente années au moins l'introduction en France de l'art

italien et montrer enfin l'art étranger, imposé à notre admiration, effaçant pendant deux siècles et plus nos gloires nationales les plus pures et prenant, dans la direction de notre enseignement une influence qu'il n'a point encore abandonnée.

La faveur du public pour les magnifiques verrières reproduites dans notre premier volume de l'*Œuvre des peintres verriers français* nous encourageait à populariser par la gravure ces œuvres admirables et ignorées. Mais l'éducation faite par le livre serait incomplète, si elle ne s'appuyait sur l'étude comparative des œuvres elles-mêmes, présentées suivant l'ordre naturel de la succession des écoles artistiques.

D'ailleurs, au cours des restaurations exécutées dans nos monuments historiques et dans nos édifices diocésains, la restauration d'une verrière laissait souvent inutilisés des panneaux entiers provenant d'un édifice antérieur à l'édifice actuel; intercalés comme remplissages, au milieu d'une œuvre d'exécution postérieure, ces panneaux, qui n'avaient plus de place dans la verrière restaurée, restaient déposés et le plus souvent oubliés chez les peintres verriers. Ils avaient formé le noyau de notre exposition de vitraux anciens en 1884 : ils pouvaient être le premier fonds d'un Musée du Vitrail.

C'est dans ces conditions que, sur notre demande, M. le Président de l'Union centrale des arts décoratifs fut autorisé à conserver provisoirement les fragments inutilisés appartenant à l'État, pour les exposer dans une salle du Palais de l'Industrie dont l'organisation nous fut confiée.

Cette salle a été inaugurée l'année dernière par M. le Directeur des Beaux-Arts, assisté de MM. Bouilhet, Louvrier de Lajolais, Flourens, Bousquet et Viollet-le-Duc qui, tous, avaient bien voulu prêter leur concours à l'exécution de notre projet. Elle put comprendre immédiatement de précieux fragments, classés par ordre chronologique et par édifice, en vue de caractériser pour chaque région les différentes époques de l'art.

Depuis son inauguration, notre petit Musée s'est enrichi d'une importante acquisition, récemment faite, sur notre proposition, par M. le Ministre de l'instruction publique, des beaux-arts et des cultes. Les fragments acquis par l'État sont particulièrement intéressants pour l'histoire du vitrail au XIII^e^ siècle : ils proviennent de l'ancienne abbaye de Gercy et avaient été placés, comme remplissages, dans les baies absidales de l'église de Varennes (Seine-et-Oise).

Dès à présent, les époques anciennes de l'art sont représentées,

dans le Musée du Vitrail, par des œuvres de premier ordre, dont l'étude fournira, pour l'art moderne, un enseignement permanent.

Les fragments, inscrits sous les numéros 1 à 20, proviennent

VERRIÈRE DE SAINT GAMALIEL.

Cathédrale ancienne de Châlons (XII^e^ siècle).

tous d'un édifice antérieur à la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Aucun monument ne pouvait nous fournir des documents plus anciens ni plus précieux. Le panneau où est figurée la légende de saint Gamaliel, révélant en songe au prêtre Lucien le lieu de sépulture du corps de saint Étienne, est probablement l'une des premières manifestations de l'art du vitrail. Le vitrail n'est encore qu'une véritable

mosaïque translucide dont les plombs assemblent chaque morceau. La disposition même de ces plombs, concentriques ou rayonnants dans les médaillons circulaires, concourt à la décoration. Les costumes et les inscriptions sembleraient rattacher le vitrail de saint Gamaliel à une époque antérieure au XII^e^ siècle : notamment la robe longue d'un évêque et son siège de bronze à têtes et pieds d'animaux, pourraient dater du règne d'un des premiers Capétiens. Mais il est difficile de préciser, à défaut d'autres documents, l'époque certaine de ce vitrail; il est possible que l'artiste se soit inspiré d'une tradition ancienne, sans souci de reproduire exactement le costume et le mobilier de son temps.

Ce qui est particulièrement remarquable dans cette verrière, comme dans les fragments de la *Loi ancienne* et de la *Loi nouvelle* et dans la verrière de la *Crucifixion*, c'est l'harmonie des tons et le caractère du dessin. Il est impossible d'imaginer œuvres de plus petite dimension et de plus grand effet décoratif. Cet effet résulte naturellement de la simplicité du geste, de la justesse de l'expression, de la connaissance parfaite des lois qui régissent la juxtaposition des couleurs.

On ne peut regarder le vitrail de saint Gamaliel sans admirer le ton bleu, nuancé par zones, sur lequel se détachent, au moyen de tons rompus, jaune, violet et vert, les silhouettes des personnages, tandis qu'une couronne de feuilles, aux couleurs variées, sertie d'un filet rouge contre le bleu et d'un filet jaune à l'extérieur, enlève le médaillon sur un fond blanc nacré.

Il faut remarquer encore l'harmonie du grand nimbe, de ton rouge veiné, et de la croix, de ton vert émeraude, sertie d'un filet blanc, dans le vitrail de la *Crucifixion;* il faut noter les rapports du manteau brun violacé, de la robe blanche à ceinture bleue et du fond vert dans le vitrail de David. Jamais la science des oppositions n'a été poussée plus loin.

Tantôt les inscriptions sont peintes en noir sur le fond coloré : on lit ainsi sur le fond bleu du vitrail de saint Gamaliel :

LVCIANE SVRGE

Tantôt les lettres sont enlevées en clair sur un fond de grisaille. Le nimbe rouge du vitrail de la *Crucifixion* est entouré d'une inscription de ce genre :

QVOD. VET'. N. TVLIT. ALTER ADAM. TVLIT. IN. CRVCE. FIXVS.

La *Loi ancienne* tient d'une main les instruments de la Passion, de l'autre un phylactère portant l'inscription suivante :

SANGVIS. EI'. SVP. NO'. .'. SVP. FILIO'. NOSTRO'.

Ces figures ont encore une gaucherie naïve qui résulte évidemment de la préoccupation d'un type traditionnel et d'une certaine inexpérience dans l'observation de la nature. Mais la décoration ornementale, qui ne procède pas immédiatement de l'imitation de la nature, est absolument admirable.

On ne peut rien concevoir de plus riche et en même temps de mieux approprié à la décoration translucide que ces admirables bordures de Châlons, formées de rinceaux bruns nerveux, enlevés alternativement en foncé sur le ton bleu et en clair sur le ton rouge du fond. De chaque rinceau se détachent des feuilles aux fermes contours et des branches légères terminées par un calice vert ou jaune, d'où s'échappent en bouquets des fleurs blanches, jaunes ou vertes. Ces bordures forment le cadre d'une grande fenêtre dont le tympan seul, représentant les portes des Hébreux marquées du sang de l'agneau, a été conservé.

Le bleu de cobalt, employé au XII^e^ siècle, est très légèrement violacé; il est d'une intensité et d'une variété extraordinaires dans ses nuances. Le rouge est éclatant : il doit une partie de son éclat aux veines blanches qui le traversent; le vert, le jaune et le violet ont, comme le bleu, de nombreuses nuances. De la juxtaposition harmonieuse de ces verres colorés résulte un véritable chatoiement de pierres fines qu'on ne saurait trop rechercher dans les applications modernes de notre grand art du vitrail.

Le vitrail de saint Gamaliel, dont nous donnons un dessin, était sans doute formé d'une série de médaillons à fond bleu, encadrés dans une zone d'ornements et reliés, soit entre eux, soit aux bordures, par des attaches colorées sur fond blanc. Le panneau conservé a été rogné sur les bords, lorsqu'il a été utilisé pour boucher un trou dans une baie de la cathédrale de Châlons.

C'est là un des premiers exemples de ces médaillons en couleur, brochant sur des fonds blancs nacrés, dont les peintres verriers ont fait un merveilleux usage, à la fin du XII^e^ siècle, dans l'Anjou et le Poitou. A cette disposition se rattachent de beaux fragments d'une verrière de l'église Sainte-Radegonde à Poitiers, maladroitement intercalés dans les meneaux d'une rose du XIV^e^ siècle, et une Vierge placée dans une fenêtre de la nef à la cathédrale d'Angers.

Le XII^e^ siècle est encore représenté dans notre Musée par d'intéressants débris, provenant de la cathédrale du Mans et appartenant à la *Légende de saint Paul*. Ce sont des médaillons légendaires sur fond bleu, entourés d'un champ rouge entre deux rangées de perles blanches. Ces vitraux du Mans, par le caractère du dessin, des figures et des ornements, par les colorations, semblent devoir être rattachés aux verrières des écoles de l'Anjou et du Poitou.

Un autre vitrail du Mans, où est figuré *Samson renversant les colonnes du temple de Dagon*, est d'une exécution très barbare et absolument différente. Là, encore, par l'examen du costume, il serait possible d'attribuer à ce vitrail une date antérieure au XII^e^ siècle; mais ce n'est qu'une hypothèse.

La cathédrale de Bourges a pu nous fournir trois panneaux qui paraissent appartenir à la seconde moitié du XII^e^ siècle. Dans l'un, des changeurs pèsent leur or ; les figures sont d'une finesse remarquable. Au contraire le panneau du *Repas chez Simon le Pharisien* est d'une exécution très médiocre. Le panneau où sont figurés saint Pierre et saint Paul, et que Viollet-le-Duc a dessiné pour son Dictionnaire, est préférable pour la forme et la couleur : il semble appartenir à une époque de transition. C'est un premier essai d'observation sincère de la nature et comme une préparation aux œuvres des écoles naturalistes du XIII^e^ siècle.

Il est incontestable que l'art du vitrail, dans sa période de décoration pure, a produit ses plus belles œuvres à la fin du XII^e^ siècle et dans les premières années du XIII^e^ siècle. Les vitraux de Chartres et de Poitiers suffisent à démontrer l'exactitude de cette affirmation. La concentration des études artistiques dans les abbayes avait exercé une influence considérable sur l'unité de l'art, dans l'enseignement comme dans les œuvres.

Avec la société civile, avec les corporations, est né un besoin nouveau d'observation qui tend à une transformation complète de l'art et à une subordination de l'idée à la forme. Mais avant de parvenir à cette nouvelle époque de l'art français, dont notre Renaissance est la vive expression, que d'essais, que de tâtonnements!

Les fragments des vitraux de Bourges et du Mans, conservés dans notre Musée, sont déjà loin des belles verrières de Châlons. Et cependant un demi-siècle à peine les sépare. Les vitraux de la *Légende de saint Valérien et de sainte Cécile* datent des premières années du XII^e^ siècle ; mais la production était déjà trop abondante à cette époque et les œuvres médiocres sont assez fréquentes.

LA NATIVITÉ.

Verrière de Gercy (XIIe siècle).

La première époque du XIIIe siècle est bien représentée par une magnifique tête de Vierge, provenant de l'église de la Trinité de Vendôme. Le verre est malheureusement endommagé par des piqûres.

Les panneaux du Mans faisaient partie des *Légendes de saint Éloi et de saint Nicolas :* ce sont des œuvres de second ordre et nous n'aurions pour le XIIIe siècle que des documents incomplets si l'acquisition, faite par l'État, des vitraux de Gercy n'avait comblé cette lacune.

L'abbaye de Gercy avait été fondée vers 1260 par Jeanne, comtesse de Toulouse et de Poitiers, épouse d'Alphonse, frère de saint Louis. Le comte et la comtesse de Poitiers, avant d'accompagner le roi à la dernière croisade, avaient assuré la fondation de l'abbaye en établissant le monastère à proximité de l'église paroissiale de Gercy, qui, suivant une convention faite avec l'évêque de Paris [1], devint l'église abbatiale.

Une église nouvelle fut construite à quelque distance de l'abbaye pour servir de paroisse : c'est l'église actuelle de Varennes.

Au moment où écrivait l'abbé Lebeuf, c'est-à-dire vers le milieu du XVIIIe siècle, des vitraux de Gercy avaient été sans doute intercalés déjà dans les baies de l'église de Varennes. *L'église qui se voit à Varennes*, dit-il, *peut absolument être la même qui fut construite à la hâte au XIIIe siècle... Au fond qui se termine en quarré ou en pignon sont des restes de vitrage rouge du treizième siècle.*

Le transport à Varennes de quelques vitraux de Gercy était sans doute effectué depuis longtemps ; sinon l'abbé Lebeuf eût noté cette particularité. D'ailleurs, il est certain que les vitraux placés dans les baies de l'église de Varennes n'ont jamais appartenu à cette église. Sans parler des remaniments qui avaient rempli les médaillons du vitrail de la *Nativité* par des grisailles rognées à cet effet, il est facile de reconnaître que les dimensions des baies de l'église de Varennes ne concordent pas avec les dimensions des panneaux utilisés dans ces baies. Tantôt, comme cela a eu lieu pour le vitrail de *Saint Martin*, il a fallu ajouter aux médaillons colorés une bordure en grisaille, empruntée à une autre verrière et, tandis que les médaillons sont encore dans leurs plombs anciens, la bordure ajoutée a été remontée dans des plombs postérieurs au XVIe siècle. Tantôt, comme cela a eu lieu pour le vitrail de *Jessé*, on a coupé des bordures pour

1. Abbé Lebeuf. *Histoire du diocèse de Paris*, t. XIII, p. 278 et suiv.

ajuster des panneaux dans une baie qui n'était pas destinée à les recevoir.

Ce transport des vitraux de Gercy à Varennes a coïncidé sans doute avec l'une des dernières réformes de l'abbaye, peut-être avec la réforme de l'abbesse Jeanne du Puy de Vatan, au commencement du XVII^e^ siècle.

Les vitraux du XIII^e^ siècle, provenant de l'abbaye de Gercy, sont inscrits dans notre musée sous les n^os^ de 52 à 56 *bis*. Le plus important est le vitrail de la *Nativité* dont malheureusement deux médaillons font défaut.

C'est l'un des plus beaux vitraux légendaires qu'on puisse citer dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle. Nous n'hésitons pas à placer ce morceau au-dessus des verrières de la Sainte-Chapelle, qui d'ailleurs ont été trop restaurées à une époque où l'art du vitrail était encore oublié et où les procédés même de fabrication étaient trop imparfaits pour donner les colorations justes du verre. Nous avons peine à croire que les vitraux de la Sainte-Chapelle aient toujours eu ces tonalités fausses que leur donne, outre l'abus du jaune, l'emploi de tons discordants juxtaposés.

Les vitraux de Gercy ont pu être remontés dans leurs plombs anciens, et nous avons pris soin de marquer, à l'extérieur, d'un petit cercle en grisaille, les pièces, en très petit nombre, qui manquaient et ont dû être remplacées. Sans cette précaution il serait assurément fort difficile de distinguer les pièces refaites et c'est là le meilleur éloge que nous puissions faire du peintre verrier.

Sans parler de l'intérêt qui s'attache à la conservation des verrières dans leurs plombs anciens, lorsque cela est possible, il faut remarquer la valeur que donne au dessin du vitrail l'emploi de plombs épais, mais étroits dans les ailes. On risque trop souvent de changer le caractère d'un vitrail par une simple remise en plomb, qui exagère ou diminue l'importance du trait, en substituant au plomb ancien notre plomb étiré moderne, dont les ailes sont trop larges et le *cœur* trop mince.

Le vitrail de la *Nativité* tel qu'il est parvenu jusqu'à nous, comporte six panneaux. Au sommet, la dimension des tympans n'a permis d'autre décoration que des encensoirs d'or que tiennent par leurs chaînes des mains sortant de manteaux violets.

Au milieu du vitrail étaient des médaillons circulaires que contournait le fer des armatures : ils n'existent plus. Des demi-médaillons, formés par trois arcs de cercle, s'appuient de part et d'autre sur

la bordure du vitrail ; un carré posé en pointe et chargé d'une rosace leur sert d'attache.

Ces médaillons et demi-médaillons brochent sur une mosaïque formée de filets rouges étroits, encadrant des losanges bleus, chargés d'une petite rosace peinte en grisaille sur fond brettelé : une fleurette blanche marque le croisement des filets rouges de la mosaïque.

C'est là une disposition analogue à celle du vitrail de sainte Marguerite dans l'église de Saint-Julien-du-Sault. Mais le vitrail de Gercy est de tout point supérieur au vitrail de Saint-Julien pour la composition, le dessin et la couleur. Le fond bleu des médaillons de Gercy est d'une incomparable vigueur et le rouge est chatoyant.

Les sujets sont disposés sur deux rangs : à gauche est l'*Annonciation aux bergers ;* à droite est la *Chute de la loi ancienne ;* au-dessous, dans toute la largeur du vitrail, des anges assis jouent de divers instruments. Les bergers portent sur la tête le manteau à capuchon qu'on représente fréquemment dans les monuments du XIII^e^ siècle. Les figures sont très expressives et les colorations superbes.

La *Chute de la loi ancienne* est particulièrement curieuse pour l'iconographie chrétienne. La synagogue incline la tête ; la longueur démesurée de son cou a certainement pour objet d'accentuer le mouvement : sa couronne et ses tables brisées tombent à terre ; la lance se rompt dans sa main : sur la flamme de la lance est une croix.

Les anges ont une expression charmante et les tons des étoffes, quoique soutenus, sont d'une harmonie parfaite. Le bleu intense, qui forme le fond des médaillons, fait presque pâlir le rouge.

Le vitrail de l'*Arbre de Jessé* n'est pas moins intéressant que le vitrail de la *Nativité*. Il semblerait que ce soit une réduction de la célèbre verrière de Chartres. Les figures des prophètes sont, comme à Chartres, réparties à droite et à gauche de la tige issue de Jessé ; comme à Chartres, le Christ est entouré des sept dons du Saint-Esprit figurés par des colombes. Les ancêtres du Christ se détachent sur un nimbe rouge qu'encadrent les branches de l'arbre en se divisant ; les figures des prophètes s'enlèvent en clair ainsi que les feuilles de l'arbre sur le ton bleu qui forme le fond de la verrière.

Deux panneaux seuls de ce vitrail ont été conservés : ce sont heureusement les plus intéressants : ils représentent l'un le Christ, l'autre la Vierge. Les figures, quoique remarquables, n'ont pas la finesse de certaines œuvres antérieures ; mais les colorations sont admirables.

On comptait sans doute à Gercy deux verrières occupées par la

FRAGMENT DE L'ARBRE DE JESSÉ

Verrière de Gercy (XIIe siècle).

Légende de saint Martin, l'une était formée de panneaux rectangulaires, l'autre de panneaux circulaires. Le seul panneau rectangulaire, qui ait été conservé, est précisément rempli par la légende du manteau que saint Martin, à cheval, partage avec un pauvre. Les détails du costume du saint, de son armure, du harnais du cheval sont intéressants à étudier. Le nom du saint est inscrit sur le fond en lettres onciales.

Le vitrail à médaillons est composé de trois panneaux, il paraît dater de la fin du XIII^e^ siècle ou des premières années du XIV^e^ siècle; le dessin en est précieux; les fonds bleus sont trop clairs et les personnages ne forment plus suffisamment silhouette sur le fond. Le panneau où est figurée la *Légende de l'arbre renversé sur les païens* est cependant d'une composition remarquable.

Un fragment d'un autre vitrail paraît appartenir à la *Légende de Théophile*.

Les baies de Varennes n'étaient pas seulement remplies de médaillons légendaires, elles avaient aussi conservé le sommet de deux verrières en grisaille qui, du temps de l'abbé Lebeuf, étaient encore à Gercy. Il écrit en effet : *Les vitrages de cette église sont encore les mêmes que du temps de la bâtisse, d'un verre peint en blanc ou gris, avec quelques coloris de verre rouge*. Cette description paraît bien s'appliquer aux grisailles dont nous avons encore deux fragments.

La disposition de ces grisailles est très intéressante. Les tympans existant seuls, il eût été difficile de bien comprendre l'ordonnance générale de chaque fenêtre : nous avons complété le motif par deux panneaux rectangulaires faits à l'imitation des anciens, mais qui sont presque entièrement neufs : il nous a paru nécessaire de rendre ainsi visible la composition de ces grisailles.

Dans l'un, des carrés formés de filets rouges et posés sur l'angle, sont attachés l'un à l'autre par un cercle de perles jaunes : au milieu du carré, des filets bleus circulaires forment quatre lobes; le fond est rempli par des rinceaux en grisaille.

Dans l'autre, les quatre lobes sont formés de champs rouges sur chaque panneau. Des filets croisés bleus sont chevauchés avec les champs rouges. Au centre est un carré posé en pointe et formé par des filets blancs. A chaque sommet du carré est une fleur bleue enchâssée dans des rinceaux en grisaille qui s'épanouissent à travers les lignes principales du vitrail.

On peut juger par cette description sommaire de la richesse des vitraux de Gercy et de l'intérêt que présente, pour l'histoire de l'art,

la conservation de ces vitraux dans une collection appartenant à l'État.

Les grisailles du Mans, dont subsistent encore quelques débris, devaient être très remarquables. M. Leprevost, peintre verrier, a sauvé et reconstitué un panneau à demi détruit et abandonné dans les combles de la cathédrale. Ce panneau, exposé sous le n° 40, est composé d'un médaillon à quatre lobes en filets rouges; au centre est un carré, formé de filets bleus; des points de même couleur occupent les angles du médaillon, serti à l'intérieur d'une rosace de feuilles blanches entourée d'un cercle jaune. Les rinceaux en grisaille remplissent les vides entre les filets colorés.

LÉGENDE DE SAINT MARTIN.
Verrière de Gercy (XII[e] siècle).

Un tympan, provenant de la même cathédrale et inscrit sous le n° 46, n'est pas moins intéressant. C'est une rose à quatre lobes dont le centre est occupé par une rosace lancéolée de ton rouge, avec calice jaune encadré d'un carré bleu; à la rencontre des quatre feuilles de la rosace reposent, sur une base orangée, des colonnettes bleues à chapiteaux violets, tailloirs verts et astragales jaunes.

Du sommet de la rosace partent des filets bleus, formant deux côtés d'un losange dont les autres côtés sont jaunes et s'amortissent sur un demi-cercle bleu, chevauchant avec les filets rouges des ogives qui s'appuient sur les chapiteaux des colonnettes.

Le fond est occupé par des feuilles d'érable, dessinées à la grisaille. L'harmonie de ce tympan, qui semble dater de la transition du XIII[e]

au XIVe siècle, est véritablement saisissante par l'opposition habile des colorations les plus soutenues.

Sous le n° 67 est encore exposée une grisaille en débris provenant de la cathédrale de Toul et d'un dessin élégant. Elle est formée de cercles et de carrés blancs enchevêtrés remplis de rinceaux en grisaille : chaque motif est divisé par des points bleus ou rouges.

Mais on peut constater dans une bordure colorée de l'église Saint-Gengoult de Toul la maigreur du dessin que ne peut racheter l'harmonie des couleurs.

Un fragment provenant de la cathédrale de Châlons (n° 59) contient des personnages dont le dessin ferme et précis est assez rare au XIVe siècle.

Vers le milieu du XVe siècle, on rencontrait dans un grand nombre d'églises de la Normandie, de la Touraine, du Maine, de l'Anjou et du Poitou, de grandes compositions architecturales, exécutées en grisaille et jaune d'argent, encadrant des figures détachées sur des fonds colorés.

La cathédrale du Mans nous a fourni deux types de ces grisailles (n° 73 et 74), l'une sur fond violet et l'autre sur fond bleu.

Une figure de donateur en cotte d'armes, provenant de la même cathédrale et datant de la même époque, est d'un dessin médiocre mais d'une belle coloration.

Le XVe siècle est aussi représenté par trois panneaux intercalés dans les verrières de Varennes. Deux d'entre eux, de petite dimension et limités par des cadres, proviennent peut-être d'habitations privées. Les personnages qui représentent, l'un saint Antoine, l'autre un saint évêque, sont finement dessinés à la grisaille et au jaune d'argent.

Sur le troisième panneau (n° 70) est représentée la Vierge tenant l'enfant Jésus.

De la cathédrale de Châlons proviennent de belles bordures de feuilles blanches, à tiges et fruits jaunes sur fond rouge, encadrant une vitrerie à losanges. Dans un autre panneau la bordure est faite d'un semis de fleurs de lis sur fond bleu entre deux filets rouges.

A la transition du XVe au XVIe siècle existait en Bourgogne une belle École de peintres verriers dont malheureusement les œuvres n'ont été conservées qu'en petit nombre. Le vitrail de *Jessé*, à la cathédrale d'Autun, est un type de cette belle École.

Dans les combles de cette cathédrale nous avons retrouvé de superbes débris de décoration architecturale en grisaille, qui sont exposés sous les nos 77 à 79.

Le XVI^e^ siècle ne figure que par des débris provenant de l'église Notre-Dame de Saint-Omer, des cathédrales du Mans, d'Evreux et de Châlons, des églises de Conches et de Saint-Julien-du-Sault.

Le morceau le plus complet est un charmant panneau de Vendôme portant la date de 1541. Il représente le *Retour de l'enfant prodigue*. C'est une fine grisaille, rehaussée de quelques touches légères de jaune d'argent.

Le Musée du Vitrail, qui compte à peine une année d'existence, renferme déjà des œuvres assez importantes pour caractériser l'une des plus belles époques de l'art, celle qui s'étend du XII^e^ au XIII^e^ siècle. Pour les siècles suivants les fragments sont moins nombreux et si quelques-uns ont des qualités éminentes, ils ne sauraient être en général cités comme des types. Le XVI^e^ siècle notamment est à peine représenté. Mais heureusement les vitraux de la Renaissance sont encore en grand nombre dans notre pays et il n'est pas douteux que notre Musée ne puisse aisément être complété. Nous y donnerons tous nos soins.

LUCIEN MAGNE.

L'IMITATION

ET

LA CONTREFAÇON DES OBJETS D'ART ANTIQUES

AU XV^e^ ET AU XVI^e^ SIÈCLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

II.

Qui croira que la mode universelle de porter des camées et des pierres gravées, dont Vasari parle dans la Vie de Matteo del Nassaro [2], n'ait pas encouragé à la fois la fabrication contemporaine et la contrefaçon des œuvres antiques, dans un pays où quelques artistes dérobaient à leurs prédécesseurs grecs jusqu'à leurs noms et se faisaient appeler Filarete, Pygoteles [3], Leucos [4] et, tout au moins, signaient en lettres grecques [5]. Quand tant de collections modernes conservent de nombreux monuments d'apparence antique, bien qu'exécutés au XV^e^ et au XVI^e^ siècle, qui ose-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e^ période, t. XXXIV, p. 188.

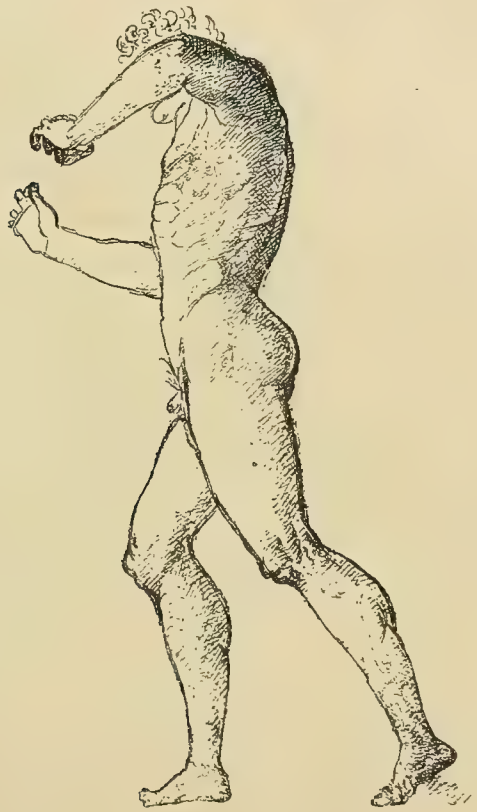
2. *Le Vite*, éd. G. Milanesi, t. V, p. 377.

3. Sur Zorzi, voy. l'*Anonyme de Morelli*, éd. Frizzoni, p. 19, 51, 247.

4. Vasari dit, dans la Vie de Valerio Vicentino, né vers 1468, mort en 1546, (Édition Milanesi, t. V, p. 367 et 368), que l'art de graver les pierres fines commença sous Martin V et sous Paul II et alla toujours en se perfectionnant.

5. D'après Vasari (*Le Vite*, édition G, Milanesi, t. V. p. 369.), Pier Maria da

rait affirmer que les collections de la Renaissance restèrent prudemment fermées à ces monuments? Nous savons pertinemment le contraire. L'*Anonyme de Morelli* a signalé l'existence, au commencement



LE JOUEUR DE FLUTE SCULPTÉ PAR ANTONIO DEL POLLAJUOLO ET DESSINÉ PAR RAPHAEL.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

du XVI^e^ siècle, d'un bas-relief de marbre considéré alors dans une collection padouane comme antique[1], réputation qu'il a conservée

Pescia, dit il Tagliacarne, fut un grand imitateur des choses antiques et rivalisa avec Michelino. On lui attribue l'exécution du sceau en porphyre de Léon X conservé parmi les gemmes de Florence. Il a signé, en grec, ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΙΑ ΕΠΟΙΕΙ, une *Vénus* de porphyre qu'on peut voir dans la galerie de Florence. L'*Anonyme de Morelli* a cité aussi une de ses œuvres possédée par une collection italienne du commencement du XVI^e^ siècle.

1. Édition G. Frizzoni, p. 37 : Tavola de marmo de mezzo rilevo che contiene due centauri in piede e una satira distesa che dorme e mostra la schena è opera antica.

jusqu'à notre temps[1]. Et, pourtant, le XVI^e siècle se trompait comme le XIX^e. C'est là une œuvre de la Renaissance[2].

La vieille collection des Antiques des rois de France contenait, peut-être depuis François I^er, un bas-relief de marbre représentant une scène funéraire appelée la *Conclamatio*, publiée comme antique par Maffei et par dom Martin. Ce monument, qui est passé au Musée du Louvre (MR. 1641), a été reconnu comme une imitation de la Renaissance, depuis les judicieuses observations de Visconti[3] et de Clarac[4].

L'usage et même l'abus des moulages pris sur la nature, le plus souvent après la mort[5], l'emploi du modèle vivant préalablement jeté dans un moule comme le pratiqua Verrocchio[6], la collection d'estampages en plâtre formée par Squarcione[7], d'après laquelle travailla Mantegna lors de ses débuts, ne durent-ils pas donner l'idée de surmouler des antiques en bronze? Nous possédons d'ailleurs des séries d'objets surmoulés, des sceaux[8], des pierres gravées[9], des

1. Valentinelli, *Marmi scolpiti del museo archeologico della Marciana, a Venezia.* Prato, 1866 in-8 p. 173, n° 222, pl. XLVI. Ce monument est passé par la collection Grimani.

2. « Secondo i moderni critici », dit M. Frizzoni, *Anonyme de Morelli*, p. 37, « vi sarebbe a dubitare fortemente se detta opera sia realmente antica nel vero senso della parola o piuttosto una delle tante imitazioni del XV^o del XVI^o secolo. » Cette opinion est confirmée parle même auteur, *ibid.*, p. 247.

3. *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des Antiques.* Édition de l'an XI, p. 123.

4. *Musée de sculpture antique et moderne,* texte, t. II, 1^re partie, p. 770. Le Louvre possède encore d'autres objets ayant l'apparence antique, bien qu'appartenant à la Renaissance. Nous citerons au hasard les suivants : Tête d'empereur lauré, du commencement du XVI^e siècle, M R. 682; les bustes de Simone Bianco, M R. 1594 et 1880, n° 102; la louve de porphyre, aujourd'hui dans la salle de Michel-Ange, M R. 1649; certaines statues égyptiennes provenant de la collection Borghèse, M R. 1586 et 1588; etc.

5. Voy. *Quelques monuments de la sculpture funéraire des* XV^e *et* XVI^e *siècles.* Paris, 1882, in-8. Remarquons, en passant, que le portrait de Geromino Francastoro, conservé dans la collection d'Ambras, à Vienne, est le produit d'un moulage levé après la mort. Ce buste se trouve dans la salle V, exposé sous le n° 3, page 82 du Guide de 1884.

6. Vasari, *Le Vite,* édition Lemonnier, t. III, p. 372, 373.

7. Vasari, *Le Vite,* éd. G. Milanesi t. III. p. 385, 386. « Aquisto ezandio vari oggetti d'antichita; ed altri ne fece formare di gesso per avergli presso di se. » Vasari dit encore en parlant de Mantegna : « Lo esercito assai in cose di gesso formate da statue antiche. »

8. Musée du Louvre, Sceau de Lorenzo Roverella, évêque de Ferrari, n° c, 518.

9. Musée du Louvre; Musée royal de Berlin; Collections particulières de plaquettes.

ivoires[1], des animaux de toutes sortes[2]. A un moment donné, on peut dire que l'art du XVe siècle, en cela seulement semblable à Midas, transforma, non en or, mais en bronze, tout ce qu'il toucha. Admettons que tout d'abord cette manie ait été instinctive et, dans un grand nombre de cas, sans mobile intéressé. Je le veux bien. Mais la cupidité et l'ignorance, qui sont de tous les temps, firent vite un danger de ce qui n'avait peut-être été, chez les auteurs des reproductions, qu'un passe-temps innocent ou le produit secret et intime d'une patiente étude.

Croyons, si nous le pouvons, que les artistes des XVe et XVIe siècles furent tous honnêtes, que les amateurs de la même époque furent tous savants et qu'ils surent éviter d'être déçus par les perfides imitations exécutées par leurs contemporains d'après l'antique. Les érudits et les antiquaires des siècles suivants ne bénéficièrent pas en tout cas du même privilège. Une plaquette du XVe siècle, dont les apparences ne sont pourtant pas trompeuses, égara, comme le démontre Lazari, un fervent admirateur de l'antiquité[3]. Un passage de Vasari, dans la *Vie* de Michel-Ange, prouve que les hommes du XVIe siècle, eux-mêmes, ne se croyaient point infaillibles. Le *Cupidon endormi* du maître s'était vendu, disait-on, pour antique, à Rome, après avoir été préalablement enfoui dans une vigne. Ce fait, donné par Vasari comme une tradition circulant de son temps, ne fût-il pas vrai, suffirait encore à établir combien étaient considérables les aliments fournis alors à la fraude et à l'erreur par l'imitation des objets d'art de l'antiquité[4].

1. *Donation Davillier, catalogue des objets exposés au Musée du Louvre en* 1885, nos 184 et 185.

2. On remarque quelques animaux coulés en bronze, sur modèle retouché, conservés dans les vitrines du Musée du Bargello à Florence, du Musée du Louvre et du Musée industriel de Berlin.

3. *Notizia delle opere d'arte et d'antichita della Raccolta Correr di Venezia*, p. 201. N° 1056 — Bacco, fanciullo in clamide, stringendo un vaso nella destra, torce coll' altra mano una pianta al cui tronco alato si avvolge un serpe, e preme coi piedi un satiretto dormiente. Oltre il putto, diota, troncone da cui pende una secchia, e testa di bimbo. Bassorilievo circolare, diam. 48 mill. Lavoro del secolo XVI; creduto antico, fu per tale illustrato dal conte Francesco Roncalli in una apposita epistola stampata a Brescia nel 1737, in-4°, e diretta al Pacciaudi, intitolata : *Bacchus in ære illustratus.*

4. Vasari, *Le Vite*, éd. G. Milanesi, t. VII, p. 147, 148. Voy. également sur le *Cupidon endormi : Zeitschrift für bildende Kunst*, 1833; l'*Anonyme de Morelli*, éd. Frizzoni, p. 54 et suiv.; et la *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, 2e période, t. XIII, p. 55.

Jacopo della Quercia et ses continuateurs à Sienne — surtout Federighi — ont serré quelquefois de si près l'antique dans leurs imitations, que plusieurs de leurs ouvrages, notamment les fameux bénitiers du dôme siennois et certaines bases de pilastres, ont été jusqu'à ces dernières années imperturbablement attribués par tous les livres courants à des sculpteurs grecs et romains.

Filarète ne chercha pas à dissimuler ses emprunts aux modèles classiques. La porte de bronze de Saint-Pierre de Rome n'est, à certains égards, qu'un immense pastiche. Son auteur se complut à copier purement et simplement des médailles romaines [1], et c'est dans les parties imitées que le sculpteur, soutenu par l'original, s'est montré le meilleur. Filarète a exécuté une réduction de la statue équestre de Marc-Aurèle qu'il donna à Pierre de Médicis et qui, conservée actuellement à Dresde, a été récemment communiquée à la Société des Antiquaires de France et publiée par nous dans la *Gazette archéologique* [2]. J'attribue sans hésitation au même artiste un bas-relief en bronze de la première Renaissance italienne possédé par la collection d'Ambras à Vienne [3] et dont le sujet, accompagné d'une légende grecque, est emprunté à l'histoire d'Ulysse. Composition et exécution, tout rappelle dans cette œuvre le travail de la statuette de Dresde et des portes de Saint-Pierre. Dans son *Traité d'architecture*, Filarète s'est chargé lui-même de nous édifier sur ses prétentions archéologiques et sur sa manie de traiter l'histoire grecque et romaine. On pourrait peut-être encore lui attribuer, je crois, une réduction du *Tireur d'épine* et quelques faunes en bronze.

Antonio del Pollajuolo, le sculpteur florentin si personnel et si spontané du tombeau de Sixte IV, céda, comme les autres, à l'éblouissante et irrésistible influence des modèles antiques. Tout le monde connaît de belles statuettes en bronze conservées dans plusieurs collections publiques, notamment au Musée du Bargello à Florence et très justement attribuées au maître : *Hercule et Antée*, le *Faune joueur de flûte* [4]. Cette dernière figure offre cette curieuse particularité d'avoir été reproduite sur le cahier d'esquisses de Raphaël conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Venise à côté d'autres dessins copiés d'après le même artiste.

1. Eugène Müntz, les *Précurseurs de la Renaissance*, p. 93.

2. En décembre 1885, p. 382 à 391.

3. N° 991 du catalogue de l'Exposition rétrospective de 1883 au Musée industriel autrichien.

4. Voy. sur cette figure Adolfo Venturi, la *Galleria estense in Modena*, p. 98.

Andrea del Verrocchio, si nous en croyons Vasari [1], abandonna l'orfèvrerie et se mit d'abord à jeter en bronze quelques petites figures

PETITE STATUE ÉQUESTRE.

(Bronze de l'École de Padoue, attribué à A. Riccio, ancienne collection Mylius.)

très appréciées de ses contemporains, en voyant le succès qu'obtenaient, près du public, non seulement les œuvres antiques, mais les

1. *Le Vite*, édition Milanesi, t. III, p. 359.

moindres fragments de ces mêmes œuvres exhumés de toutes parts. Le même Vasari dit qu'il possédait un relief de terre cuite exécuté par Verrocchio d'après l'antique [1]. Le maître de Léonard restaura un *Marsyas*[2], comme l'avait fait, avant lui, Donatello.

De tous les artistes de la Renaissance italienne, le sculpteur qui, sous le nom de Moderno, travaillait à la fin du XV^e^ siècle et au commencement du XVI^e^, est peut-être celui qui a le plus imité l'antique. Non seulement la plupart de ses sujets sont empruntés à la mythologie païenne et à l'histoire ancienne, mais les compositions elles-mêmes sont tirées des monuments grecs et romains. Dans la suite des plaquettes sur les travaux d'Hercule, le *Héros debout étouffant le lion* est copié d'après les médailles d'Héraclée; le même *Héros agenouillé étranglant le lion* est reproduit d'après les monnaies de Syracuse. L'*Hercule enfant étouffant les serpents* est littéralement tiré d'une médaille de Samos.

Toute l'École issue de Donatello, à Padoue et plus tard à Venise, a continué de s'inspirer fidèlement, on pourrait dire servilement, de l'art et de l'antiquité. Bertoldo dans son bas-relief de bronze aujourd'hui au Bargello à Florence, s'est presque borné à copier un sarcophage romain. Son *Pégase arrêté par Bellérophon* n'est pas exempt de l'influence antique [3].

Vellano imita ou plutôt pasticha l'art égyptien quand il modela cette figure du *Silence*, la bouche bandée, privée de bras, un crocodile entre les jambes, que nous a décrite un inventaire ancien et qui brillait au XVI^e^ siècle dans la collection padouane de Marco Mantova Benavides. Il ne fut pas seul à exploiter ce filon. Le Tribolo n'alla-t-il pas ensuite puiser à la même source d'inspiration quand il sculpta, pour François I^er^ et pour servir au mobilier de Fontainebleau, la *Déesse de la Nature* ou l'*Isis* aujourd'hui au Musée du Louvre [5]? Ils suivaient aussi la même voie, les sculpteurs qui exécutèrent l'*Isis* et l'*Osiris* de l'ancienne collection Borghèse actuellement sur le palier de notre musée égyptien.

Andrea Briosco, dit Riccio, est plein de réminiscences. Il n'em-

1. *Le Vite*, éd. Milanesi, t. III, p. 364.

2. *Ibid*, p. 367.

3. Voy. ce que j'ai dit de ce remarquable groupe de bronze conservé par la collection d'Ambras, à Vienne, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* en 1883.

4. *Anonyme de Morelli*, éd. Frizzoni, p. 71.

5. N° 47 supp. du catalogue de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance.

prunte pas seulement le costume et la manière de composer des anciens. Il s'assimile encore leur esprit pendant l'exécution, et le tombeau de Girolamo della Torre n'est, dans plusieurs de ses parties, comme le fameux chandelier de Saint-Antoine, qu'un pastiche fort exact. Son *Arion* de la collection Davillier, au Louvre, revêtu de l'habit militaire romain [1], pourrait, dans une certaine mesure, s'il était truqué, embarrasser un novice amateur. L'*Anonyme de Morelli* et son éditeur, parlant de la plus riche de toutes les collections de petits bronzes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, de la suite de pièces réunies à Padoue par Marco Mantova Benavides, que François I^er^ faillit acheter pour le cabinet des raretés de Fontainebleau, signalent une œuvre du maître fondeur qui ne dut pas être sans analogie avec les bronzes antiques : « El nudode bronzo che porta el vaso in spalla e cammina » [2]. Il est encore sorti d'une inspiration antique, ce cavalier qu'on croirait dessiné par Mantegna et dont une épreuve se voit dans la collection Spitzer, tandis que le même sujet, avec quelques variantes, est passé, du cabinet Mylius, de Gênes, dans la collection du prince de Lichstenstein [3], à Vienne, et se retrouve, mais représenté par une épreuve inférieure en qualité, au Musée royal de Berlin. La *Vénus* de la collection Davillier, réduction très remarquable de la *Vénus victrix*, ne ferait pas injure non plus au talent de Riccio [4].

Jacopo Sansovino, l'auteur présumé de la statuette de bronze de Méléagre, de la collection Pourtalès de Berlin, ne cherchait pas à dissimuler la source où il allait puiser ses inspirations [5]. Quand Simone Bianco sculptait ce *Mars nu*, dont parle l'*Anonyme de Morelli* [6], nous pouvons être certains qu'il copiait quelque chose d'ancien ou bien qu'il improvisait un pastiche. L'art antique était devenu si

1. Donation Davillier, *Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre* en 1885, n° 88.

2. *Anonyme*, édition citée, p. 68.

3. Le cavalier de la collection Lichstenstein (n° 736 du *Catalogue de l'Exposition rétrospective des bronzes de Vienne* en 1883) est placé sur une monture de proportions beaucoup trop petites, et copiée de l'un des chevaux de Venise. Le cheval a conservé notamment le collier. Il faut remarquer que les chevaux, dans les diverses épreuves ou dans les divers *états* de ce sujet, diffèrent presque tous entre eux.

4. Donation Davillier, *Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre* en 1885, n° 90.

5. Voy. dans le *Kunstfreund* de 1885 un article de M. Bode, accompagné de la gravure du *Méléagre*.

6. Édition de 1884, p. 156 et 162.

familier aux artistes de sa génération qu'ils en arrivèrent à répéter les œuvres grecques ou romaines sans, peut-être, avoir absolument conscience du caractère de leur travail.

Tiziano Aspetti suivit, au XVI^e^ siècle, dans l'École de Padoue et de Venise, la tradition du XV^e^. Il s'inspirait évidemment de l'antique quand il modela le *Jeune homme nu, la tête appuyée sur une pierre*, petit bronze conservé autrefois dans une collection padouane [1].

Un sculpteur padouan « Alvise Orevese », propriétaire d'une collection importante et qualifié par l'*Anonyme de Morelli* de « maestro de sculptura [2] si de rilevo come de tutto tondo », était l'auteur d'un petit *Hercule de bronze qui assomme l'Hydre*. Une pièce reproduisant le même sujet apparut en 1878, à l'Exposition rétrospective du Trocadéro. C'est une œuvre vénitienne conçue dans le goût de Tiziano Aspetti, mais qui était attribuée, sans aucune vraisemblance, à Benvenuto Cellini. Je serais porté à croire, à cause des dimensions de l'œuvre, qu'il faut plutôt chercher à la reconnaître dans le groupe d'un pied de hauteur signalé au XVI^e^ siècle par l'*Anonyme* comme se trouvant à Venise chez Antonio Foscarini, à côté d'une petite patère de métal tirée de l'antique [3].

C'est le moment de parler de tous ces bustes d'empereurs romains ou de personnages antiques plus ou moins illustres, plus ou moins imaginaires, de ces têtes de philosophes qui se modelèrent et se fondirent en Italie pendant toute la seconde moitié du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^. Le costume, uniformément romain, est toujours assez exact, mais, dans bien des cas, le sculpteur ne s'est pas donné la peine de recourir à des renseignements iconographiques très sérieux. L'apparence générale, aidée quelquefois d'une inscription, suffisait sans doute à satisfaire les auteurs et les amateurs des bronzes représentant les *Douze Césars* ou un choix de philosophes. La vogue de ces objets d'art, répétés dans divers formats, fut très grande à la Renaissance; et le XVII^e^ siècle en surmoula et en contrefit plusieurs éditions pour décorer ses palais et ses galeries. Toutes nos grandes bibliothèques françaises, sous l'ancien régime, en possédaient au-dessus ou à côté de leurs rayons. Le Garde-Meuble des rois de France contenait une très belle suite de ces bustes dont quelques-uns

1. Dans la maison de Marco Mantova Benavides. *Anonyme de Morelli*, édition Frizzoni, p. 71.

2. *Anonyme de Morelli*, éd. Frizzoni, p. 75.

3. *Anonyme*, p. 174. « L'Ercole de bronzo de un piede che percote l'idra è de man de... (en blanc). »

se retrouvent actuellement dans les collections du Louvre. Parmi les plus belles pièces des premières éditions de ces séries, on doit citer d'abord le buste d'Empereur de la donation Davillier, dont une autre épreuve se voit à Berlin chez le comte Guillaume Pourtalès. C'est une œuvre vénitienne ou padouane et qui appartient encore au bon temps de l'École.

L'École de Padoue, fortifiée bientôt de Vittore Camelio, de Cavino, de Bassiano, des faussaires contemporains [1], de tous les fondeurs du nord de l'Italie, devint rapidement une véritable fabrique industrielle où furent coulés le plus grand nombre des bronzes d'apparence antique

MINERVE TRANSFORMÉE EN ALEXANDRE.

(Plaquette en bronze reproduisant une pierre gravée. Italie, xv^e^ siècle.)

qui inondèrent le marché du xvi^e^ siècle. Il me faudrait un volume pour les énumérer. Les encriers, les mortiers, les coupes, les bénitiers, les sonnettes, les lampes, les enseignes, les médailles de restitution, les réductions d'après les statues antiques et notamment les réductions du Marc-Aurèle du Latran, les petites copies des chevaux de Venise, les statuettes de faunes inspirées par l'art grec, les marteaux de porte, les poupées destinées à surmonter les chenets ou à terminer les pelles et les pincettes, toutes ces pièces, avidement recherchées aujourd'hui, sont sorties des mêmes ateliers. C'est de là aussi que provinrent, à l'époque de leur diffusion, la plupart de ces innombrables petits bas-reliefs appelés de nos jours des *plaquettes*. Si tous ces bronzes, notamment ceux qui furent affectés à l'usage du culte catholique, ne portent pas, ailleurs que dans la décoration,

1. Voy. dans le *Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, t. I, p. 385 à 414, et t. IV, p. 9 à 30, un article de M. de Montigny sur les faussaires padouans.

l'empreinte de l'art antique, un très grand nombre d'entre eux ne firent que populariser les œuvres célèbres de la glyptique grecque et romaine. C'est le cas de toutes ces pierres gravées dont nous possédons des moulages ou des imitations en bronze, depuis la célèbre pièce du Cabinet des Médicis connue sous le nom de cachet de Néron (Apollon et Marsyas), depuis la reproduction des camées copiés, dit-on, par Donatello, dans la cour du palais Riccardi à Florence, jusqu'à cette Minerve du Cabinet des médailles de Paris qui finit par passer pour un Alexandre après avoir été coulée en bronze. La fortune de cette pierre italienne transformée en plaquette est bien curieuse. Elle avait pénétré en France dès les premières années du XVI^e^ siècle, et elle fut copiée en marbre par des artistes italiens travaillant, en France, à décorer les médaillons du château de Gaillon. Le marbre est aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Toute la décoration sculptée de l'École lombarde, notamment les portes de l'église de Côme, la façade de la chapelle Colleoni à Bergame, la porte intérieure du Municipe de Crémone, la porte du palais Stanga, au Musée du Louvre; une grande partie de la décoration répandue sur les murailles par l'École franco-italienne de la Renaissance : — tombeau de Jean de Vienne à Pagny; cul-de-lampe de Saint-Michel de Dijon; jubé de Limoges; clôture du chœur à la cathédrale de Chartres; château de Blois, façade du Nord, etc. — a été tirée de plaquettes de bronze à sujets antiques. Ayant constaté depuis longtemps[1] que ces petits bronzes n'avaient pas moins contribué que les dessins et les gravures à répandre, dans le nord de l'Italie et dans toutes les provinces de la France, le goût de la première Renaissance, je me suis appliqué, au cours de nombreux voyages en Italie, à réunir une collection de ces monuments, et je l'ai exposée depuis six ans dans les galeries de l'Union centrale des arts décoratifs au Palais de l'Industrie. Je crois que les collections de cette nature peuvent donner lieu à quelques comparaisons et à quelques réflexions utiles. Elles éclairent singulièrement l'histoire de la sculpture italienne au moment où celle-ci prit tant d'influence sur la nôtre, et elles nous font toucher du doigt les origines de notre Renaissance en matière de décoration.

Dans un récent travail[2], j'ai montré le courant irrésistible qui,

1. Je fus mis sur la voie de ces recherches en 1875, à l'époque où je fus chargé d'étudier la porte du palais Stanga, installée depuis au Musée du Louvre. Voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1876.

2. La *Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, Paris 1884, in-8°.

depuis Louis XI, entraînait l'art français dans l'orbite de l'Italie. J'ai sommairement reconstitué la liste des habitants de cet hôtel de Nesle qui fut pendant tout le XVI^e^ siècle, à Paris, la Bastille de l'art italien. A côté de l'influence personnelle et individuelle des maîtres venus d'au delà des monts, il me resterait à signaler et à montrer les ingérences latentes et les conseils tacites professés par les modèles et les patrons importés de l'Italie. C'est ce que les collections de plaquettes se chargeront de faire. Mieux que les tableaux, que les grands marbres ou que leurs moulages; mieux que les terres cuites des della Robbia; mieux que les dessins et les gravures, ces bronzes inoculèrent à quelques-uns de nos artistes le goût de la composition italienne. On peut le regretter, mais c'est un fait indiscutable; et il ne paraîtra jamais oiseux de recomposer le modeste répertoire pittoresque où nos artistes du XVI^e^ siècle sont venus demander leurs inspirations. Qui oserait dire maintenant que, ronde-bosse ou bas-relief, ces pauvres petits bronzes — sans être bien souvent par eux-mêmes des chefs-d'œuvre — n'ont pas cependant tous droit à nos égards. D'ailleurs, ils justifient encore, par d'autres considérations, la pensée qui les rapproche, les groupe et les recueille. C'est la première apparition, dans cette lointaine époque, de ce que nous appelons au XIX^e^ siècle, dans l'industrie de l'ameublement, le *bronze d'art*. L'étude de cette série de petits ouvrages intéresse donc, au plus haut degré et à tous les points de vue, l'histoire des Arts décoratifs.

L'*Anonyme de Morelli*, qui nous a transmis de bien précieux renseignements sur les collections privées du nord de l'Italie, nous montre le rôle que jouaient la plupart de ces bronzes modernes chez les amateurs du commencement du XVI^e^ siècle. Alors, ils n'intéressaient que par leur ressemblance avec les œuvres de l'antiquité [1]. Il y en avait à Padoue, chez Marco Mantova Benavides [2], chez un certain marchand de drap [3], chez le sculpteur Alvise [4]; à Venise, chez Odoni [5] et chez Zuanne Ram [6]. Certains collectionneurs les mélangeaient à la

1. *Anonyme*, éd cit., p. 68 : « Le figurette de bronzo sono moderne de diversi maestri e vengono dall' antichità, come el Giove che siede. »

2. *Anonyme*, *ibid.*, p. 73.

3. *Anonyme*, *ibid.*, p. 74 : « Le molte figurette de bronzo sono moderne de mano de diversi maestri. Le molte medaglie de bronzo sono moderne. »

4. *Anonyme*, *ibid.*, p. 75 : « Le molte medaglie sono parte de sua mano, parte de altri maestri. »

5. *Anonyme*, *ibid.*, p. 75 : « Le molte figurette sono de bronzo, sono moderne de man, de diversi maestri. »

6. A. S. Stefano 1531. — *Anonyme*, *ibid* , p. 208 : « Le molte figurette de bronzo sono opere moderne. »

partie antique de leurs cabinets. C'était le parti qu'avaient pris, à Milan, Camillo et Niccolo Lampognano [1], à Padoue, Marco Mantova Benavides [2], à Venise, Antonio Foscarini [3]. Mais ces prudents amateurs, qui avaient mêlé les originaux et les imitations, furent-ils seuls à posséder des bronzes modernes? J'avoue que le diagnostic de l'*Anonyme* ne m'inspire pas une confiance absolue et que les suites, qu'il déclare exclusivement antiques, auraient eu besoin, dans ma pensée, d'un examen plus approfondi [4]. D'un autre côté la preuve directe de la fraude ne me paraît pas difficile à fournir. La contrefaçon intentionnelle fut pratiquée par les artistes de la Renaissance italienne, et il ne serait pas impossible de surprendre les faussaires, comme on dit vulgairement, « la main dans le sac ».

La collection d'Ambras, à Vienne, contient une délicieuse petite figurine de femme nue, dont les bras manquent, et dont la silhouette générale rappelle un peu l'*Ève* d'Antonio Bregno qui fait face, dans le palais ducal de Venise, à l'escalier des Géants. C'est là évidemment un faux antique. La figure a été fondue *sans bras*. C'est-à-dire que le modèle a été volontairement mutilé avant d'être coulé en bronze. La tête charmante et souriante est empreinte au suprême degré du style de la fin du XV^e^ siècle ou tout au plus des premières années du XVI^e^. Cette tête offre la plus frappante analogie avec le type de femme d'un dessin au crayon rouge, représentant *Judith coupant la tête d'Holopherne*, conservé dans la collection Albertine de Vienne [5], attribué anciennement à Giovanni Bellini, mais qui est plutôt d'Ercole di Ferrara. J'aurais voulu présenter au public ce bronze précieux par le moyen d'une gravure, mais c'est en vain que j'ai sollicité de l'administration autrichienne l'autorisation de le faire photographier ou mouler. On peut rapprocher du même monument, au point de vue du style, un dessin exposé, sous le n° 8, dans la même bibliothèque. Il représente le *Jugement de Pâris* et est attribué à Francesco Raibolini, dit le Francia. La femme nue qui, dans ce dessin, tient une lyre, ressemble également au petit bronze sans bras de la collection

1. *Anonyme*, éd. cit., p. 116 : « Le infinite medaglie sono per la maggior parte antiche. »

2. *Anonyme*, éd. cit., p. 68

3. *Anonyme*, éd. cit., p. 174 : « Le infinite medaglie d'oro, d'argento, e de metallo, la maggior parte, sono antiche. »

4. *Anonyme*, éd. cit., p. 95; à Crémone, chez Ascanio Botta, légiste, poète antiquaire, p. 182; à Venise, chez Francesco Zio, etc.

5. Dessin n° 13 du tome I de l'*École vénitienne*.

d'Ambras. Il convient encore de comparer, à ce bronze, une gravure de Marcello Fogolino appartenant au Cabinet des Estampes de Dresde, et représentant une femme sans bras, mais vêtue d'une robe collante.

ANGERONE, BRONZE DU XV-XVI[e] SIÈCLE.
(Musée du Louvre.)

La collection de M. Gavet, à Paris, possède un beau bronze de la Renaissance italienne attribué, comme modèle, à Simone Mosca et publié par la *Gazette des Beaux-Arts* en novembre 1878 [1]. C'est une

1. 2[e] période, t. XVIII, p. 824. Si l'attribution du modèle à Simone Mosca est

Vénus agenouillée ou presque accroupie sortant d'une coquille entr'ouverte. L'*Anonyme de Morelli* a parlé [1] d'une pièce semblable exécutée en terre cuite qu'il donnait au Mosca, et, d'autre part, Vasari nous a fait savoir combien cet artiste avait de goût pour imiter les choses antiques [2]. Cette remarquable sculpture n'est, en effet, avec quelques variantes, qu'une copie littérale de plusieurs terres cuites antiques dont l'Antiquarium de Munich expose quatre spécimens dans la vitrine 4 de la première de ses salles.

Le legs de M. Gatteaux a fait entrer au Louvre une petite figure de bronze bien curieuse. C'est une femme, costumée comme l'*Hestia Giustiniani* du Musée Torlonia à Rome, qui porte la main à sa bouche en faisant le geste du silence. Ce bronze, avant d'arriver dans nos collections nationales, m'était connu par quatre autres épreuves dont deux sont conservées actuellement, dans la collection d'Ambras [3], à Vienne, après avoir appartenu au Cabinet des Antiques du château impérial, dont la troisième est classée à Munich dans les vitrines de l'Antiquarium [4], tandis que la quatrième est à Dresde, au Musée des Antiques [5]. C'est peut-être l'imitation, plus ou moins désintéressée, plus ou moins frauduleuse, d'un manche de miroir antique, qu'on devra comparer, quant au style des draperies, avec l'*Aphrodite*, bronze de l'ancienne collection Gréau, gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* en août 1878 [6].

On voit dans la *Gazette archéologique*, année 1883 [7], une statuette en bronze de style grec archaïque appartenant au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale qui offre beaucoup d'analogie, par le style de la robe, avec notre figurine faisant le geste du silence.

vraisemblable, comme on le verra ci-après, la fonte pourrait être de Guido Lizzaro. V. l'*Anonyme de Morelli*, éd. Frizzoni, p. 74.

1. Edition G. Frizzoni, p, 74.

2. Attendendo in tanto Simone, e massimanente i giorni delle feste e quando poteva rubar tempo, a disegnare le cose antiche di quella città (Roma), non passo molto che disegnava a faceva piante con piu grazia e nettezza che non faceva Antonio [da San Gallo] stesso. » Vasari, *Le Vite*, éd. G. Milanesi, t. VI, p. 298.

3. Salle n° 5. Une des épreuves est dans la vitrine n° III ; l'autre dans la vitrine n° IV.

4. Quatrième salle, vitrine 6, à droite de l'entrée, n° 220.

5. Dr Hermann Hettner, *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden*, 1881. — 3e salle, n° 10 : La pièce est ainsi décrite : « Mädchengestalt ».

6. Tome XVIII, 2e période, p. 121.

7. Page 260 et suiv.

On lit, en bas de la planche de la *Gazette archéologique* : « Canéphore ou Cariatide », dont les bras manquent. L'auteur de l'article, notre confrère M. Chabouillet, dit que la figure a été appelée autrefois Angérone, déesse du silence [1].

Deux bas-reliefs en bronze conservés, l'un au Musée du Louvre, l'autre au South Kensington Museum, nous montrent avec évidence, par l'altération intentionnelle apportée à certains modèles primitifs, que l'esprit de fraude n'était pas étranger aux artistes du xv^e^ siècle. J'ai fait, en février 1883, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, l'histoire de ces bas-reliefs. Je prie le lecteur qui voudrait être entièrement informé de se reporter à ma dissertation [2]. Le modèle original de ces deux ouvrages, attribué à tort par tous les livres à Antonio del Pollajuolo, est issu de l'École romaine du xv^e^ siècle et il avait été inventé pour décorer les portes de bronze d'une armoire de l'église de Saint-Pierre-aux-Liens, commandées par le pape Sixte IV, alors simple cardinal, en 1477. Ce modèle représentait deux scènes de la vie de saint Pierre : l'incarcération du Prince des apôtres et sa délivrance. On peut le voir exécuté en bronze et placé actuellement dans la confession de la basilique romaine, propriétaire des fameuses chaînes du saint. En faisant disparaître les ailes des anges, l'auteur du travail ou un de ses contemporains a transformé en un ouvrage d'apparence antique, un sujet chrétien par excellence. Ainsi modifié, le sujet avait des chances de plaire aux amateurs fanatiques d'ouvrages anciens, et une édition sécularisée pouvait être utilement exploitée.

La supercherie réussit à souhait et la fraude resta longtemps inaperçue. Si, en 1864, le bas-relief de Londres entra, comme œuvre de Ghiberti, avec les travaux duquel il n'offre cependant aucune analogie, au South Kensington Museum; si le bas-relief de Paris est aujourd'hui classé parmi les œuvres de la Renaissance, il ne faut pas hésiter à admettre que tous deux ont passé pendant près de trois siècles pour antiques. C'est comme antique que le second était entré, en quittant l'Italie, dans la collection de la Malmaison. C'est comme antique qu'il avait été acquis par Durand pour sa collection. C'est enfin comme antique qu'il fut cédé par celui-ci au

1. Il faut peut-être, afin de l'expliquer, rapprocher ce monument d'une statuette de Vellano décrite par l'*Anonyme de Morelli*, édition Frizzoni, p. 71.

2. *Une édition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre-aux-Liens, au Musée du Louvre et au South Kensington Museum.* Paris, 1883 in-8°.

Musée du Louvre et classé, sous le n° 280 de son inventaire, parmi les bronzes étrusques [1].

Les amateurs du XV^e^ et du XVI^e^ siècle n'étaient pas, d'ailleurs, très difficiles à tromper. Des modifications de la nature de celle que je viens de signaler étaient alors fréquentes dans des bas-reliefs de petites proportions, et elles servaient, pour les artistes qui les inspiraient, à tirer plusieurs moutures d'un même sac et à fournir plusieurs éditions soi-disant originales d'un même texte travesti. J'en connais de nombreux exemples, parmi les plaquettes d'orfèvres et de médailleurs de la Renaissance italienne, où se remarquent des variantes si curieuses d'un sujet primitif, modifié par la suppression ou la substitution de figures ou de détails d'ornementation. Les collections de plaquettes sont fort instructives à cet égard. Ces petits bas-reliefs ont été presque tous remaniés, et, comme les estampes, sans compter les copies et les imitations, nous sont parvenues dans des *états* différents et successifs intéressants à constater. Les collectionneurs de ces monuments n'ignorent pas tous ces détails et sont au courant des plus étranges métamorphoses; j'en citerai encore un exemple. J'ai recueilli un fragment découpé dans une plaquette de Moderno représentant la *Mise en croix* au milieu d'une nombreuse assistance. Dans cet état altéré du modèle original, la croix et la plus grande partie de la scène ont disparu; on lit au revers : RAPT (*us*) SAB (*inarum*). La *Crucifixion* est devenue l'*Enlèvement des Sabines*.

Parmi les objets dont l'apparence antique est la plus incontestable et dans lesquels l'intention de contrefaire est la plus évidente, il faut encore citer l'encrier du Musée du Bargello à Florence, composé d'un homme assis tenant un vase dans ses bras. Le modèle ou prototype antique est connu. Le Musée du Louvre en possède un excellent exemplaire dont le caractère grec ou romain n'est pas douteux.

Sans sortir du même musée florentin, ajoutons, à la liste des trompeuses imitations ou des contrefaçons intentionnelles, *Europe enlevée par le taureau*, le *Génie sur une coquille*, le *Tireur d'épine*, un *Faune cymbalier*, un buste de jeune homme en bronze n° 315, de nombreux *Faunes*, plusieurs Hercules, etc.

En résumé, on a vu que c'est l'admiration ressentie pour l'anti-

1. Ainsi catalogué dans l'inventaire de la collection Durand : « Grand bas-relief représentant l'intérieur d'un temple décoré d'une riche architecture; plusieurs personnages se disposent à un sacrifice. Longueur 17 pouces; hauteur 14 pouces. Estimé, 1,200 francs. »

quité, que c'est la passion des premières collections, dans lesquelles l'élément antique régnait presque exclusivement en maître, qui donnèrent naissance à l'industrie des réductions de chefs-d'œuvre classiques et à la fabrication en nombre de tant de bronzes destinés, moins peut-être à tromper les amateurs inexpérimentés qu'à consoler les moins fortunés d'entre eux ou les moins heureux dans leurs recherches. Originaux, copies, surmoulés, pastiches firent longtemps très bon ménage chez les mêmes amateurs et dans les mêmes vitrines. Plusieurs collections publiques en Europe n'ont

BOITE A PARFUMS ET A ONGUENTS; MODÈLE ANTIQUE, PROFIL.
(Musée du Louvre.)

pas encore essayé de séparer les frères ennemis, les fils de l'antiquité des fils de la Renaissance, cette seconde génération de l'art italien non moins féconde que la première. Sans les suggestions inspirées par l'art antique, la grande industrie moderne, chargée de populariser les œuvres de la statuaire de tous les temps, aurait été plus lente à paraître dans le monde. Elle aurait peut-être attendu l'entrée en scène de Jean de Bologne et des habiles fondeurs de son école.

Mais, de même que l'invention de l'imprimerie sortit du désir d'imiter fructueusement et économiquement les manuscrits trop longs

à multiplier par la plume, le commerce des bronzes d'art et d'ameublement, découla naturellement, de l'admiration de l'antiquité et du désir d'exploiter ses œuvres par la reproduction. Car on peut dire que la plupart des *Incunables* de cette sorte de presse pittoresque et plastique sont des imitations des modèles de l'art de l'antiquité classique.

LOUIS COURAJOD.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BRUXELLES

I

OUVERTE en même temps que celle de Dusseldorf, l'exposition de Bruxelles se compose d'environ trois cents tableaux. Elle traduit avec une complète évidence les prédilections des amateurs belges. On y rencontre bien, çà et là, quelque peinture d'école étrangère, mais, en définitive, le cosmopolitisme si frappant aux expositions annuelles de Londres est totalement absent. Pourquoi s'en étonner? La Flandre possède une école active, abondante, bien à elle, et peut se montrer d'autant plus jalouse d'en rassembler les produits que, pendant des siècles, elle a fourni des artistes et des œuvres à tous les pays de l'Europe.

Du XV^e^ au XVIII^e^ siècle, de Philippe de Bourgogne à Albert de Saxe-Teschen, les princes d'origine étrangère qui ont gouverné les provinces brabançonnes, y ont trouvé de quoi pourvoir largement à l'enrichissement de leurs galeries et si, plus d'un, au départ, emporte d'immenses cargaisons de peintures, on ne voit pas qu'une seule œuvre vienne du dehors se substituer à celles qu'ils enlèvent. D'où ressort qu'en Belgique toute exposition ancienne sera nationale ou ne sera pas. Celle qui nous occupe ne donne pas un démenti à la règle.

Restreinte aux proportions modestes que je viens d'indiquer, autant par l'exiguïté du local dont le gouvernement a pu disposer en sa faveur, que par l'obligation d'éliminer les œuvres précédemment exposées dans la capitale, elle n'en mérite pas moins l'attention sérieuse des curieux. L'imprévu qui, en pareille matière, n'est pas un attrait à dédaigner, se joint à la valeur intrinsèque de nombre de créations, connues de quelques privilégiés, mais qu'il y a profit pour tout le monde à pouvoir étudier à loisir.

Ainsi, dans la section des primitifs, relativement considérable, nous trouvons le retable de la *Mort de la Vierge*, appartenant aux Hospices de Bruxelles. Exposé sous le nom de B. van Orley, qu'un examen attentif semble encore le mieux approprier à son coloris et à ses types, ce bel ensemble nous montre, particulièrement dans le panneau central, des groupes de la plus saisissante expression. Je

signalerai, par exemple, l'épisode de ce témoin de la scène qui, donnant un libre cours à son affliction, s'est affaissé à quelque distance du lit de la Vierge, et que l'un des apôtres vient exhorter au calme afin que, conformément à la légende, le spectacle de ses pleurs ne puisse faire dire de ceux qui ont foi dans la résurrection que la mort soit, pour eux, lamentable.

Par une de ces fatalités fréquentes dans l'histoire de l'art, nous sommes privés du nom de l'auteur de cette œuvre éminente. Comme le grand retable de Van Eyck, celui-ci porte, sur la bordure extérieure, la date de sa production, l'année 1520, mais le fragment où figurait le nom du peintre est perdu. Il ne faut pas désespérer de voir quelque jour un document combler la lacune. Elle n'en est pas moins fort regrettable.

Avec le *Saint-Éloi* de Pierre Cristus, généreusement prêté par son heureux possesseur, le baron Oppenheim, de Cologne, nous sommes renseignés à souhait. Signature et date s'étalent ici avec une extrême franchise. Mieux que chez aucun autre Flamand du xv^e^ siècle, la filiation s'établit palpable avec Jean Van Eyck, et les dates que l'on possède sur la présence de l'artiste dans les milieux mêmes où se produisit l'illustre peintre de Philippe le Bon, rehaussent l'attrait d'une création dont les plus riches musées peuvent se montrer jaloux.

Peint originairement pour la corporation des orfèvres d'Anvers, ce *Saint-Éloi* est daté de 1449. Cristus lui survécut d'une vingtaine d'années, puisqu'on le retrouve encore à Bruges en 1472, comme délégué de la gilde des peintres, dans la sentence arbitrale rendue contre Pierre Coustain pour infraction aux règlements de la gilde.

Inférieur à Van Eyck dans sa technique, Cristus procède avec une égale conscience, ce que le sujet actuel donne surtout l'occasion de constater. Saint Éloi, orfèvre pour de bon, met sous nos yeux un étalage bien fourni de joyaux dont on ne se lasse point d'étudier la délicate facture, non plus que les curieux détails de costumes et d'intérieur réunis dans cette scène à trois personnages, à peine plus petite que nature, dont l'attitude et l'expression vous initient d'une manière si parfaite à la physionomie du temps.

Comme coloriste, Cristus confine à Van Eyck, mais il n'a point, comme lui, le merveilleux instinct de la perspective aérienne où d'ailleurs le chef de l'école de Bruges est resté sans rival.

C'est encore de la galerie Oppenheim que procède une *Madone*, dont la célébrité égale presque celle du *Saint-Éloi*, et qui fut gravée jadis par M. Taurel dans son *Art chrétien*. Le coloris atténué, joint à une forme un peu anguleuse, n'évoque pas d'emblée le nom de Gérard David. C'est plutôt dans le voisinage de Mabuse et de certaines pages du Bréviaire Grimani, qu'à côté de l'œuvre plus vigoureuse du Musée de Rouen qu'il faudrait ranger cette création de premier ordre. Au surplus, n'oubliez pas que David fut tout ensemble un contemporain de Memling et d'Albert Dürer et que, venu de Hollande, il a pu varier sa manière au cours d'une existence assez longue.

L'Exposition nous offre de lui un spécimen remarquable, exposé par M. de Peñaranda de Franchimont, sous le nom de Schoorel, une attribution qui remonte probablement au temps où l'auteur du *Baptême du Christ*, de l'Académie de Bruges, était un inconnu. Le triptyque exposé à Bruxelles représente la *Sainte famille*, avec un fort beau paysage, continué sur l'un des volets : le portrait d'une femme. L'autre volet est un portrait d'homme, avec fond d'architecture, le tout

de grandeur naturelle, chose inusitée chez le maître. L'origine brugeoise du tableau est établie et brugeois sont également les personnages représentés sur les volets.

Un *Crucifiement*, exposé par M. Fétis, appartient, selon toute vraisemblance, aussi à l'école de Bruges, non qu'il y ait un lien très apparent de type ou de

SAINT ÉLOI, PAR PIERRE CRISTUS.

(Collection Oppenheim, à Cologne.)

manière avec les maîtres notoires de l'école, mais à cause d'un fond de ville, des plus intéressants, où se retrouvent des monuments de l'antique cité flamande.

Pour bien des curieux, un nouveau venu sera Jean Van Rillaer, de Louvain, dont quatre panneaux ont été prêtés par la collégiale de Saint-Pierre.

Ce Van Rillaer, qui vit le jour en 1495, et qui fut vingt années durant le peintre de sa ville natale, à dater de 1547, figure parmi les peintres-graveurs mentionnés par Bartsch et Passavant. On voit de lui, à l'Hôtel de Ville de Louvain, un triptyque de la *Conversion de saint Paul*.

Les volets, d'origine précise, actuellement exposés à Bruxelles, mesurent 1^{m}65 de haut. Ils représentent la *Chute des anges rebelles* et divers épisodes de la légende

de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine et du pape saint Léon. La facture, qui n'est pas sans rappeler celle de Bernard Van Orley, se caractérise par une fermeté d'opération qui décèle presque la main d'un graveur. L'effet décoratif est certainement excellent et la forme, bien que tourmentée, n'est point incorrecte.

Van Rillaer est un maître à étudier, autant pour lui-même que dans ses points d'attache avec les Bouts et Quentin Metsys.

A signaler, encore, parmi les primitifs, un *Saint-Jérôme* de Thierry Bouts, un *Jugement dernier* de Jérôme Bosch, un *Saint-Jérôme* donné à Marinus de Romerswael, une très belle *Descendance de sainte Anne*, dite de Lucas de Leyde, un portrait de vieillard de la collection Camberlyn, qui me paraît mieux caractériser le style du maître auquel j'inclinerais aussi à assigner une composition fort riche du *Crucifiement* de la collection Cardon, exposée sous le nom de Bles.

De ce dernier, encore si imparfaitement connu, nous avons un curieux paysage où la chouette, dissimulée dans le creux d'un rocher, nous rappelle l'assertion de Van Mander touchant les paris auxquels donnait lieu, de son temps, la recherche de cet oiseau que l'artiste se plaisait à introduire dans ses œuvres. La *Pêche miraculeuse*, qui sert de prétexte à ce paysage mouvementé, emprunte plusieurs figures à Raphaël, ce qui est aussi le cas pour un tableau conservé au Musée de Namur.

Si Raphaël eut jamais connaissance de ces emprunts, il dut exprimer plus de surprise que d'humeur de se voir ainsi accommodé. La rencontre est pourtant curieuse, étant donné que les deux artistes étaient contemporains, mais elle ne prouve pas nécessairement que Bles travailla en Italie, car, déjà, de son temps, il existait des gravures d'après Raphaël.

Une *Madone* d'Angelico de Fiesole, tirée du cabinet du roi des Belges, forme, avec les œuvres flamandes qui l'environnent, un contraste assez imprévu. Il y a là des anges au type suave, sur lesquels on aime à arrêter le regard pour échapper aux monstres enfantés par l'imagination de Van Rillaer, de Jérôme Bosch et des autres peintres de diableries. La *Fuite en Égypte* de Lucas Gassel, datée de 1542, sans justifier les éloges donnés à son auteur par Lampsonius et Van Mander, n'en fournit pas moins l'occasion, peu fréquente, d'étudier un peintre dont les œuvres, moins connues que le nom, font défaut dans presque tous les Musées.

J'ai hâte, maintenant, de parler d'un maître que deux tableaux de la galerie du prince Antoine d'Arenberg mettent en puissant relief : Lambert Lombard. Élève de Mabuse, formé surtout par l'étude de l'antique, il fut, disent les historiens, l'importateur des principes de la Renaissance aux Pays Bas. C'est à son atelier que vinrent se former les Frans Floris, Hubert Goltzius, Guillaume Key et nombre d'autres célébrités de leur temps. A défaut de peintures signées de Lambert Lombard, on possède d'après ses dessins d'assez nombreuses gravures par Georges Ghisi, Jérôme Cock, Lambert Suavius. Elles nous familiarisaient avec la forme quelque peu rigide de leur auteur, mais ne suffisaient point à donner une idée précise des qualités qui avaient porté si haut le renom du peintre auprès de ses contemporains. C'est ce que viennent faire aujourd'hui les deux tableaux exposés par le prince d'Arenberg. L'un, surtout, le *Festin de Noces*, illustrant la *Parabole de la robe nuptiale* est, incontestablement, une création de sérieux mérite et faite pour dérouter un peu nos vues sur les néo-italiens du XVI^e^ siècle.

Incontestablement, ce sujet pouvait procurer matière à des épisodes du peuple flamand que n'eussent point manqué de mettre à contribution Breughel et ses

coryphées. Lombard, tout en s'inspirant de la nature, paraît y avoir vu matière à une mise en scène véritablement grandiose et où se trahit l'étude de Mantegna et de Del Sarto.

Aux tables dressées pour la foule, non loin du palais, les envoyés du roi vont quérir les mendiants. Les chemins de la ville en amènent des troupes et, plus loin,

FRAGMENT DU FESTIN DE NOCES, PAR LAMBERT LOMBARD.

(Galerie du prince Antoine d'Arenberg)

nous assistons aux réjouissances occasionnées par le mariage du prince. Les figures nombreuses, et dont les plus rapprochées de nous mesurent trente-cinq centimètres, révèlent une science de la composition et une recherche de la ligne harmonieuse évidemment née de la connaissance approfondie de l'antiquité, que Goltzius et Guichardin vantent chez le maître liégeois.

Bien que Lombard, comme coloriste, ne soit pas sans rappeler Mabuse, il s'écarte des Flamands et je l'appellerais volontiers le David de son époque, n'était l'amour du paysage qui se fait jour dans ses fonds de ville et une étude très

réaliste du mouvement des vagues, dans un second tableau, inférieur au premier : *La Pêche miraculeuse*. Cela n'empêche que la vue de ces intéressantes peintures soit une vraie fortune pour qui s'occupe de l'histoire de l'art.

François Pourbus — le Pourbus d'Anvers, père du peintre de la Cour de Mantoue, — n'est point un inconnu, mais le tableau intitulé : *Festin des noces de Georges Hoefnagel*, exposé par le chevalier Camberlyn d'Amougies, est une surprise. Disons d'abord que si le sujet mérite créance — il s'agit probablement des fiançailles de Hoefnagel, — le tableau doit dater de 1571. Hoefnagel et Pourbus avaient l'un et l'autre 26 ans, et nous assisterions aux fiançailles du dernier avec Suzanne Van Onssen qui, à ce que l'histoire assure, livra aux soldats espagnols, lors du pillage d'Anvers, le secret de la cachette où les Hoefnagel avaient placé tout leur avoir.

Quoi qu'il en soit, la réunion se compose d'une vingtaine de personnages : dix hommes, huit femmes et deux enfants, groupés autour d'un épinette touchée par une dame, d'un luth et d'un théorbe joués par deux hommes. A droite un couple danse. Au second plan un jeune homme partage un gâteau avec une jeune femme, et une demoiselle, placée près d'eux, lève à leur santé une coupe de vin. On n'est pas sans constater des traits de ressemblance entre ce jeune homme et Hoefnagel, que nous pouvons connaître par un beau portrait de Sadeler.

Je doute que Pourbus, comme portraitiste, ait produit une œuvre plus attachante. Il plane sur toute la scène une dignité calme, jointe à l'intimité d'une fête de famille, dont il est impossible de n'être pas impressionné. Nous n'avons rien ici de la mise en scène, souvent conventionnelle, des peintres du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle. Bien que, sans doute, nous soyons en pays brabançon, il est impossible de ne pas constater par les physionomies, comme par les attitudes, l'influence de l'Espagne. On danse et l'on joue, l'on parle peut-être d'amour, mais tout cela prend des airs mystérieux comme s'il s'agissait de quelque conventicule, et, justement, nous nous rappelons que les Hoefnagel furent très gravement soupçonnés d'hérésie.

Mais le peintre n'a certainement rien abandonné à la fantaisie. Ses costumes sont détaillés avec la plus scrupuleuse conscience et son épinette elle-même, ornée avec une délicatesse qui fait songer aux instruments de Ruckers, porte jusqu'aux initiales du fabricant : H.-B. Le tableau est, du reste, signé en beaux caractères : F.F.POVRB^s^.

Il faut tout dire, notre Pourbus avait de qui tenir. Son père, Pierre, qui lui survécut, est l'auteur d'un portrait d'homme plein de caractère : Jean Almar de Bruges, peint en 1573. Cette œuvre, exposée par M. de Peñaranda de Franchimont, nous montre que si le père Pourbus jugea devoir confier à Frans Floris l'éducation de son fils, il était fort bien de force à lui préparer lui-même les voies de la célébrité.

De Piles tenait du neveu de Rubens que les premières œuvres de son oncle rappelaient la manière de Pourbus. On en retrouve encore l'influence dans quatre portraits d'Otto Vœnius, d'un beau caractère et d'une précision remarquable, exposés par M. de Cousebant d'Alkemade. Datés de 1622 et de 1626, ils appartiennent à une période peu connue de la carrière de leur auteur, qui, depuis longtemps déjà, occupait à Bruxelles les fonctions de directeur des monnaies et charmait ses dernières années en composant des cahiers d'emblèmes d'amour et en faisant des vers latins, ce plaisir des vieillards.

Quant au Van Noort, de la collection Pauwels Allard : *Laissez venir à moi les*

FÊTE DE NOCES DE GEORGES HOEFNAGEL, PAR FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX.

(Collection de M. le chevalier Camberlyn d'Amougies.)

petits enfants, il ne met point fin à nos perplexités touchant le second maître de Rubens et le beau-père de Jordaens. L'éclat des colorations, joint à l'ampleur du style, rappellent également les deux grands Anversois. Mais, en conscience, à moins d'admettre l'influence de l'élève sur le maître, nous ne sommes pas autorisés à croire que l'on peignît de la sorte à Anvers avant l'apparition des grandes pages de Rubens.

H. HYMANS.

EXPOSITION DU CENTENAIRE

DE

L'ACADÉMIE ROYALE DES ARTS

DE BERLIN

L'académie Royale des Arts de Berlin, qui est en même temps ici l'École des Beaux-Arts, fondée en 1699 sous le règne de Frédéric Ier, eut sa première exposition en 1786, il y a cent ans aujourd'hui. L'Exposition de cette année à Berlin fête le centenaire du premier *Salon*, mais non le centième *Salon*. Le Salon de 1886 n'est que le cinquante-huitième, ce qui fait à peu près un Salon tous les deux ans, depuis un siècle.

La première Exposition comprenait 349 numéros assez étrangement répartis ainsi : — études des élèves de l'Académie ; — « essais des dilettantes » avec, à leur tête, une copie à la mine de plomb d'une Minerve de Bouchardon, par le prince de Prusse, qui fut plus tard Frédéric-Guillaume III ; — puis les œuvres des membres prussiens ou étrangers de l'Académie ; — enfin une collection de tableaux de vieux maîtres étrangers et de moulages.

En 1787, 88, 89, les Expositions de Berlin se succèdent sans aller au delà de 400 numéros ; celle de l'année 1791 descend à 148 numéros. Les récompenses étaient de 50 à 500 thalers (150 à 1500 francs).

En 1806 le Salon s'ouvre en pleins bruits de guerre ; il est interrompu par l'entrée des Français à Berlin, et est repris en 1808. Le catalogue, cette année-là, est rédigé en allemand et en français.

Jusqu'en 1828 le catalogue est composé hiérarchiquement comme il suit : membres suprêmes de l'Académie, membres de l'Académie et des Académies de province, artistes nationaux et étrangers, dilettantes amateurs, élèves de l'École de l'Académie, élèves des Écoles de province. Dès 1830 on y substitue le classement suivant : peintures et dessins, statuaire, architecture, gravure, industrie d'art. Le Salon de 1838 atteint 1500 numéros.

Ces Expositions ont lieu tous les deux ans, ouvrent en septembre et durent deux mois. En 1848 et 1850 on essaie d'ouvrir au printemps ; mais, dit naïvement la chronique de l'Académie, « on remarqua que les jours longs et chauds du printemps et de l'été sont plus favorables à l'achèvement des œuvres d'art », et la date du Ier septembre fut consacrée. Le local de ces Expositions est toujours resté la

grosse question. Ce qu'on nomme à Berlin l'Académie est une espèce de petite caserne grise mal accommodée, située sous les Tilleuls à côté de l'Université, du corps de garde principal et de l'Arsenal et vis-à-vis du Palais Impérial et de l'Opéra. Vu l'extension de son enseignement, l'Académie qui, je l'ai dit, est en même temps l'École des Beaux-Arts, se trouva un jour insuffisante pour l'organisation des Salons. Un local provisoire fut aménagé dans « l'île des Musées » et servit ainsi de 1876 à 1881. Le Salon de 1883, dont nous rendîmes compte ici-même, sécha les plâtres de la nouvelle École polytechnique à Charlottenbourg (le Passy de Berlin). En 1884, Berlin organisa une Exposition d'hygiène dans ce qu'on appelle « Le Parc d'Exposition », une sorte de petit Champ de Mars sans Trocadéro, composé de petites halles en fer au milieu d'un jardin où passe le Métropolitain. Cette série de pavillons se prête fort passablement à des Expositions d'art. L'Exposition actuelle y est logée, et c'est là le palais définitif que l'Académie reçoit comme cadeau de centenaire pour ses Salons futurs.

L'Académie des Beaux-Arts de Berlin compte, en fait de membres étrangers : Herkomer, Sir F. Leighton, John Everett Millais et le sculpteur Marcas Antokolsky.

L'Exposition actuelle, en l'honneur de son centenaire, est internationale ; elle l'est de fait, mais nullement de nom. Tous les étrangers y ont plus ou moins participé, sauf les Français. Le ministre, M. Gossler, dans son discours d'ouverture, n'a nommé que l'Autriche et l'Angleterre. La Belgique a cependant une salle aussi complète que celles de ces deux nations. La préface du catalogue remercie au nom de l'Académie le vrai promoteur et protecteur de cette Exposition, le chancelier de Bismarck. On sait que le chancelier a une sainte horreur pour tout ce qui se dit international. On m'assure que le prince aurait déclaré au peintre Becker, président de l'Académie, que l'Académie pouvait inviter qui elle voudrait, qu'elle pouvait même réserver la plus belle salle à la France s'il lui plaisait, mais que cela ne devait rien avoir d'officiellement international, qu'il ne pouvait être question de salles séparées portant à leur entrée des noms de nations distinctes, etc., etc. — Que s'est-il passé au fond ? M. Becker a échangé d'inutiles lettres avec M. Georges Lafenestre ; un commissaire berlinois a été envoyé à Paris et en est revenu bredouille. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas d'œuvres françaises à l'Exposition du centenaire des Salons berlinois, et les curieux d'art français ont dû se contenter de la section belge. Il est bon de noter, à propos de cet incident, qu'en 1878 l'art allemand prit part, officiellement invité, à notre Exposition Universelle et que la première conséquence de ce caractère officiel de l'invitation fut que, de part et d'autre, par un accord mutuel, il n'y eut pas de toile militaire, allégorique ou autre, exposée, rappelant les triomphes de l'un et les humiliations de l'autre. Et l'absence d'invitation officielle a laissé toute liberté sur ce chapitre à l'Exposition qui nous occupe. Que nos artistes sachent donc que leurs œuvres auraient ici coudoyé nombre de « Sedan », nombre de « Moltke devant Paris », de « Bismarck à Versailles », de « Jules Favre courbant la tête », de « Thiers atterré par la défaite ».

Inutile d'ajouter que les vaincus de Sadowa ont pu exposer ici sans rencontrer le moindre froissement de ce genre.

Cette Exposition de 1886 se compose donc du Salon annuel, de la partie rétrospective consacrant le centenaire, et des envois des étrangers à l'occasion de ce Jubilé.

La partie rétrospective a pour objet un résumé du développement de la

peinture et de la sculpture dans le nord de l'Allemagne, depuis un siècle, avec l'école de Berlin d'une part, celles de Dresde, de Dusseldorf et de Weimar de l'autre (Munich étant excepté). Cela fait 400 toiles d'artistes fort mêlés, parmi lesquels on trouve le français Antoine Pesne déjà mort en 1757 (mort à Berlin, il est vrai) et même un « Inconnu »; mais on y chercherait vainement Feuerbach de Dusseldorf, qui ne fut jamais qu'un bon élève un peu mystique de Couture, mais dont la place dans l'art allemand est dûment établie et dont la *National-Gallerie* de Berlin montre deux grands tableaux, et vainement aussi le premier peintre religieux de l'Allemagne, Édouard Gebhardt, dont le même musée possède également deux œuvres profondes et dignes d'étude.

Toute cette partie historique ne fait rien moins d'ailleurs que nous donner, comme c'était sa raison d'être, l'essence même des cinquante Salons qu'a traversés l'art de l'Allemagne du Nord.

Nous y retrouvons Menzel avec les restes des trois ou quatre expositions qui lui ont été consacrées en ces dernières années, et que la *Gazette* a suivies avec attention. Nous retrouvons de même une partie de l'exposition des œuvres de Gustave Richter, mort il y a deux ans et qui, longtemps élève de Léon Cogniet, fut le coloriste et le portraitiste fêté du monde berlinois. Tous les portraits de Richter sont fades et plats de tenue et de facture, c'est l'imagerie chromolithographique, grandeur nature, dans tout son contentement de soi-même. Au reste Richter montra une bonne fois quelle médiocre distinction d'esprit il pouvait mettre au service de ses portraits, en peignant cette colossale *Fille de Jaïre* qui est à la *National-Gallerie*, composition décorative où, parmi les classiques apôtres drapés, un Christ théâtral, les bras ouverts, un pied en avant, semble donner un parfait exemple de ce que peut la banalité, conduite par un public de parvenus à s'élever à la hauteur d'une manifestation. Cette œuvre fut d'ailleurs et est encore la peinture la plus répandue en Allemagne par la photographie.

Après cela, ce n'est plus qu'un défilé sans suite de vieilles choses : des Schadow du temps de l'imitation servile de Raphaël, des Flandrin de province, quantité de paysages et de toiles de genre d'aspect poncé et miniaturé relevant de la décoration des pipes en porcelaine, surtout quantité de sous-Gudin (l'influence de Gudin fut grande ici, il reçut l'Ordre pour le Mérite, la *National-Gallerie* conserve de ses œuvres), des Delaroche timides, des succédanés de la *Jobsiade* d'Hasenclever, des cartons à la Cornélius, du moyen âge d'Ary Scheffer, des Léopold Robert plus froids que nature; çà et là cependant la note un peu plus dégelée des deux frères Achenbach (Oswald Achenbach surtout, qui faisait alors plus serré et moins banal qu'aujourd'hui), des paysages et des marines pleines de brio d'un français germanisé, Charles Hoguet, et les morceaux souvent assez savoureux de l'animalier Paul Meyerheim. Enfin, tout au bout, quelques petites toiles de ce charmant Chodowiecki qui fait songer tantôt à Lancret, tantôt à Chardin, mais toujours plus froid, plus guindé, sans agrément de touche, moins artiste enfin. — Et c'est tout ou à peu près tout pour cette maigre section historique.

Passons au *Salon* berlinois, à l'art du jour.

On a vu plus haut qu'il fut longtemps de tradition de réserver une place au Salon à ce qu'on ne craignait pas d'appeler les « dilettantes amateurs. » Aujourd'hui, on n'a plus le mot, mais la chose continue à s'épanouir. Cela est très caractéristique du monde artiste et de la vie à Berlin. Le monde artiste ici n'est

pas comme à Paris un monde à part, ayant les allures de son indépendance traditionnelle, un monde enfant gâté avec qui l'on compte. Il a ici un air fonctionnaire et monarchique, non certes individuellement, mais en corps, mais dans ses manifestations, ses expositions. Elle en dit long, cette historiette nous montrant le galant maréchal Wrangel délégué par les dames de Berlin pour aller porter à Menzel leurs doléances de beautés calomniées dans le tableau du *Couronnement à Königsberg*, et s'étonnant que Menzel pour toute réponse lui montrât la porte. Nombre de petits faits pourraient accentuer la différence qu'il y a entre ces deux mondes à Paris et à Berlin. Quant au Salon qui nous occupe il déploie cette année plus que jamais cet air de parade officielle. La complaisance des organisateurs s'y est plus que jamais laissée submerger par les œuvres d'amateurs, les fusains de dame, les petits paysages à la Hobbéma des jeunes filles, les éventails sous vitrine, les portraits d'amis. En revanche, comme toujours, pas assez de ces morceaux exécutés pour l'art lui-même et entre artistes, pas assez de nus, pas assez de sujets humbles.

Ce que je viens de dire de ce caractère d'une Exposition d'art à Berlin, ressort d'ailleurs parfaitement ici, et à ne s'y pas tromper, du voisinage non seulement des salles des écoles étrangères, mais encore de celles des écoles de Munich et de Dusseldorf, plus vieilles et plus indépendantes que celle de Berlin, on le sait. Et il est de même plus aisé de noter l'état de l'art contemporain, au sortir de ces salles dont l'école berlinoise s'est entourée : la salle anglaise si recueillie dans son culte de la beauté idéale, avec Burne-Jones et Watts, et ses curiosités de facture, avec Millais et Whistler; la section belge avec la *Revue des écoles* et l'*Estacade de Blankenberghe* de Verhas, les *Vaches* de Verwée, les paysages de Courtens et de Verstrœte; les salles autrichiennes, encore allemandes dans leur grosse esthétique, tout imprégnée de l'influence de Makart et de Munckacsy, mais révélant un art plus alerte, plus chaud. Ajoutez à cela quelques virtuoses italiens, et les lumineux Suédois tels que Heyerdall, Larsson et Verenskiold, éparpillés un peu partout.

MM. Uhde et Liebermann sont déjà depuis trois ou quatre ans des familiers du Salon et de la critique parisiens; M. Skarbina, professeur d'anatomie à l'Académie de Berlin, n'est à Paris que depuis un an et pour son premier envoi au Salon de Paris de cette année, il a obtenu une mention honorable.

Les œuvres de M. Uhde ont un réel charme de réalisme mélancolique et raffiné. Je laisserai de côté ce qu'il y a d'originalité factice dans ses Christs prolétaires égarés dans des chaumières modernes. L'artiste délicat et sincère qu'est M. Uhde ne saurait s'éterniser dans ces sentimentalités, il nous a d'ailleurs montré (nous nous rappelons son *École des tambours*) le parti qu'il sait tirer des sujets qui conviennent plus directement à sa manière réaliste, claire et subtile. Nous retrouvons encore ici deux de ces scènes néo-évangéliques; la facture de l'artiste, à en juger par la plus récente de ces deux œuvres, semble se complaire davantage dans ses exagérations voulues. En effet, cette facture brouillassée prise à Israëls s'atténue encore; c'est de la charpie teintée, des lilas fumeux, des roses passés, ce sont des figures en papier buvard, exposées à une perpétuelle bruine de mélancolie.

Cette déliquescence dans la décoloration des figures est aussi pour le moment l'écueil d'un peintre de grand talent, Walther Firle, qui nous montre certain *Orphelinat hollandais*, œuvre d'ailleurs remarquable, qui a déjà figuré à l'Exposition d'Anvers.

C'est là un travers contre lequel M. Liebermann s'efforce de réagir. Il est bien l'homme des sujets qu'il aborde : Orphelinats, échoppes, jardins de brasserie, etc. Toute sa préoccupation est pour le jeu des êtres et des choses dans la lumière; mais il ne s'en tire pas en épongeant et en décolorant ses figures; l'effet est obtenu solide et détaillé, et plus lourd que léger, patiemment, sans nulle virtuosité de touche, par un faire franc et gras.

M. Skarbina a envoyé un *Marché aux poissons à Blankenberghe*. Ce n'est qu'un début dans la peinture claire, où le dessinateur élève de Menzel et le professeur d'anatomie restent avant tout remarquables. L'ensemble est limpide mais gêné encore et trop fait de morceaux. M. Skarbina est un maître de l'aquarelle, il a obtenu une des deux récompenses de la dernière exposition de Blanc et Noir à Paris.

Un peintre de Berlin, M. Paul Flickel, avec deux paysages, et deux artistes de Weimar, le comte Léopold Kalckreuth et M. Hermann Behmer, avec une *Noce de paysans dans les Carpathes* et une *Convalescence* (une grand'mère devant un bébé en son berceau aux rideaux verts ensoleillés) font encore, non sans une aisance et une finesse toutes charmantes, de cette peinture claire qui vraiment est sans prix, ici, dans ces salles où règne le genre triste. Toutes ces toiles dénotent un tempérament jeune et primesautier. — Mais avant de payer notre tribut aux noms consacrés de l'art allemand, allons à un étrange maître qui n'est d'aucune école, et qui continue à élaborer ses œuvres solitaires et fantastiques, dignes des retraites du dernier roi de Bavière. C'est d'Arnold Böcklin qu'il s'agit. Plus on regarde ses *Champs-Élyséens* à la *National-Gallerie*, plus on y voit une œuvre au moins inoubliable, inoubliable et impérissable pourrait-on même ajouter. Voici trois nouvelles œuvres à peu près récentes de cet artiste extraordinaire. C'est d'abord l'*Ile des Morts*. Au milieu d'une mer étrangement calme, s'élève un îlot formé d'un demi-cercle de rocs perpendiculaires percés intérieurement de cases destinées à recevoir des cercueils; à un escalier, entre douze peupliers noirs et immobiles, aborde une barque bleue, à l'arrière de laquelle on voit un rameur bizarrement exotique dans la richesse de son costume, à l'avant une forme blanche qui se penche sur un cercueil drapé de blanc et orné d'une guirlande de fleurs jaunes et rouges. C'est l'île des morts, pays inconnu, soumis à des rites inconnus. Une atmosphère solennelle et glacée semble envelopper cette vision étrange. — Le même artiste expose un *Paysage héroïque*. Imaginez, confondus dans la tempête, un ciel et une mer d'émail bleu, un îlot rocheux où s'étagent des villas dominées par une tour et où l'orage attise un furieux et tragique incendie; on semble organiser un sauvetage, trois barques attendent, l'une pleine de gens bizarrement accoutrés et cachant leur visage, l'autre portant à l'avant deux yeux bleus d'un éclat fascinant; sur la troisième se tient, vu de dos, solitaire et raidi, un homme en rouge qui éveille l'idée d'un sacrificateur mystique; au pied du rocher, des gens descendent les marches d'un escalier en portant une jeune fille évanouie, vêtue d'une robe blanche à ceinture bleue. L'œuvre est saisissante et si fortement écrite qu'on en accepte l'étrangeté sublime et qu'on n'y voudrait rien changer. — Voici enfin une idylle intitulée : *Soir de printemps*. Sur le talus d'une prairie de velours vert naïvement émaillée de fleurettes rouges, blanches, violettes et jaunes, est assis une sorte de troubadour en pourpoint et en bottes à l'écuyère qui accorde sa guitare en regardant sa compagne, une Corinne moderne vêtue en mousseline blanche;

au fond à gauche, dans une fraîche obscurité, devant une villa antique, une jeune femme en robe d'un bleu émaillé, épaules et bras nus, toute rigide, apporte à goûter à deux bébés en rose qui cueillent des fleurs ; à droite, un fleuve bleu bordé de superbes arbres aux troncs blancs (qui à eux seuls sont une merveille de patience naïve); entre deux de ces arbres, une figure d'homme, en redingote, les mains derrière le dos, regarde mélancoliquement couler le fleuve dans l'ombre du soir. On devine aisément le sens de cette allégorie dont la naïveté profonde échappe au ridicule. Tout cela est peint imperturbablement, avec des gaucheries naturelles et des obstinations de trompe-l'œil, et toujours dans une immuable gamme de tons splendides et glacés. On reste stupéfait de cette unité dans le rêve, de cet aveuglement dans le fantastique, de ce naturel impeccable dans le surnaturel.

Le public est habitué aux audaces de ces œuvres toujours nouvelles de Böcklin, mais l'étrange artiste nous réservait cette fois la surprise d'un morceau de sculpture polychrôme. Cela est intitulé le *Roi des grenouilles*. Il faut renoncer à la description de cette œuvre, pleine d'horreur, qui par certains détails serait digne de figurer dans un Musée Dupuytren; mais je vous assure que l'œuvre est d'un sérieux qui fige le sourire.

Après Böcklin — il est sous-entendu naturellement que Menzel n'expose rien de nouveau, — nous arrivons à l'habituel état-major de l'art berlinois. C'est toujours le portrait mondain, crème et satin, souriant au public dans sa toilette de bal, par Gussow ; — c'est quelque grande toile officielle de Werner, l'historiographe attitré des fastes de l'Empire : attitudes des figures, physionomies, bottes, broderies des uniformes, tout est traité d'un même pinceau discipliné ; — ce sont les marines d'Andréas Achenbach, avec les coups de vent, les grandes vagues échevelées, les femmes attendant sur la jetée pittoresquement vermoulue; — c'est l'Italie d'album d'Oswald Achenbach ; — ce sont les animaux, surtout les lions, de Paul Meyerheim, familier des Salons de Paris, lions de bonne race, peints d'une touche nerveuse et savoureuse; — ce sont les vignettes anecdotiques de Knaus; — c'est l'orientalisme froid et compassé de Gentz; — ce sont enfin les tyroliens de Defregger, où revivent la bonne santé tyrolienne, la gaîté tyrolienne, les vertus civiques des Tyroliens dans des images sagement et habilement dessinées qui semblent faites pour la photographie.

Il me reste à dire deux mots de la sculpture. Le Jardin de l'Exposition est décoré d'un nombre considérable de *Germania*, de *Borussia* et autres allégories officielles, la plupart d'un bronze fort laid, moins semblable à du bronze qu'à ces teintures équivoques dont on enduit le plâtre et que le plâtre boit imparfaitement. Mais dans les salles même nous retrouvons des œuvres du premier et à vrai dire, du seul sculpteur de l'Allemagne, Reinhold Begas, un maître. Il expose un superbe buste de blonde entre deux âges, la bouche entr'ouverte, modelé dans un beau marbre crémeux, et un groupe de Pan avec une jeune fille. Cette dernière œuvre montre pleinement la singulière manière de Begas; la conception et l'ordonnance sont classiques, les deux figures savamment établies ; cela fait, l'artiste reprend son œuvre par le dehors, sur le marbre, et travaille la barbe et les cheveux, les yeux, les petits effets de tendons, les plis, les rides du visage, des mains et des pieds, et cela sans tomber dans l'afféterie des praticiens italiens, sans détoner un seul instant par une exécution trop réaliste avec l'allure classique du fond. Le résultat de ce double travail est fort intéressant et digne d'étude, et n'a rien de

charlatanesque. M. Carl Regas est de la même école, avec un peu moins de science et plus de juvénilité, ainsi que M. Eberlein qui trahit encore un peu trop le procédé en s'attachant surtout au travail sur le marbre.

Je rappellerai que l'École allemande reste encore une école improvisée, hâtivement greffée par un amour-propre national de race très intellectuelle et très sensible. L'Allemand n'est encore artiste que par le cerveau et l'oreille, il n'excelle que dans la poésie et la musique, les deux arts abstraits, les deux arts « qui se meuvent dans l'espace ». Les individualités comme Menzel (Böcklin est né à Bâle) sont encore pour longtemps en Allemagne une exception. Paris reste, de l'aveu même de la critique allemande, la vraie Florence moderne.

JULES LAFORGUE.

CORRESPONDANCE D'ITALIE

L'« EXULTET » DE BARI. — LES FRESQUES D'ASSISE ET DE MONTEFALCO

Au mois de juin dernier, j'ai eu le plaisir de visiter Bari. On y avait signalé la découverte, dans une cachette mystérieuse, de plus d'un millier de chartes byzantines « sur parchemin bleu ! » C'était si extraordinaire, qu'il y fallait bien courir, malgré le choléra. J'étais avec M. l'abbé Duchesne et M. Fabre, de l'École française de Rome. Nous voici, munis de recommandations, dans la bibliothèque de la cathédrale. La découverte se réduisait à néant : les chanoines avaient mis en ordre leurs archives, et retrouvé ainsi quelques documents d'un âge respectable; mais l'unique parchemin bleu que possède Bari est publié depuis fort longtemps. Un journal de Naples avait transformé ce classement d'archives en trouvaille; un journal de Milan avait multiplié la trouvaille, le parchemin bleu communiquait sa couleur à ses voisins; si bien que ces quarante et quelques documents devinrent légion à Paris. Le malheur nous parut moindre, après inspection de ces archives, qui sont riches. La cathédrale de Bari possède des manuscrits rares; elle a quatre rouleaux d'*Exultet*, et l'un d'eux est une merveille. Très supérieur, comme œuvre d'art, aux manuscrits analogues conservés au Vatican, à la bibliothèque Barberini, à celle de la Minerve, il offre, par les variantes de son texte, un intérêt spécial pour l'histoire de la liturgie. Comme les chanoines s'en réservent jalousement la publication, je n'ai pu l'examiner que de façon rapide, d'assez près cependant pour en dresser une sorte de catalogue que je demande la permission de reproduire ici.

Ce rouleau se compose de l'*Exultet* proprement dit, manuscrit du XI^e^ siècle, d'écriture lombarde, long de 5 mètres et large de 42 centimètres, auquel a été cousu un autre rouleau de 3^m^35, manuscrit du XII^e^ siècle, qui contient la Bénédiction des fonts et du chrême. Le rouleau entier est formé de douze bandes de parchemin cousues bout à bout, dont huit pour l'*Exultet*. Le commencement et la fin en sont assez détériorés.

Voici l'ordre des miniatures, hautes chacune d'environ 30 centimètres :

1° Le Christ nimbé, enveloppé d'une gloire, siège sur un trône gemmé entre sept anges. Il donne la bénédiction avec deux doigts de la main droite.

2° Les symboles des quatre évangélistes sont groupés entre deux séraphins, et soutenus par une haste qui traverse quatre écus byzantins.

3° Deux grands anges sonnent de la trompette.

4° Grande lettre E, ornée de rinceaux. C'est le commencement du texte : *Exultet jam terra irradiata fulgoribus.*

5° La Terre est représentée par une femme richement vêtue, dont la robe est brodée de fleurs de lis vertes, bleues et jaunes. Les bras étendus en croix, elle tient deux palmiers touffus. A ses pieds, sur l'herbe, on voit divers animaux, un chien, une chèvre, un porc.

6° L'évêque, assis à droite sur un trône, bénit le diacre qui tient le rouleau de l'*Exultet;* la cassette qui contenait le rouleau est posée devant lui. On voit l'autel, sous un ciborium. Au fond, quatre prêtres mitrés sont debout. En avant sont deux diacres, dont l'un tient le cierge, l'autre encense.

7° Grande lettre ornée B. Elle renferme le Christ assis sur un trône et bénissant.

8° Le Christ ressuscité se dresse tenant la croix double (apostolique); il foule aux pieds le démon, noir et velu, et attire à lui Adam, que suit Ève. C'est la composition byzantine classique de la Descente aux limbes. Le soleil et la lune sont représentés par deux bustes de femmes diadémés, chacun dans un médaillon, au-dessus et des deux côtés de la miniature. Texte : *Solvas quippe nexibus.*

9° La rose des vents, avec le Christ assis au centre.

10° La récolte du miel. Le paysage est indiqué par un gazon et deux arbres, entre lesquels vole un essaim d'abeilles. Au milieu est posée une caisse pour recueillir le miel; des deux parts sont deux hommes, dont l'un tient un couteau à miel, l'autre porte une seconde caisse. Sur la droite, un troisième paysan. C'est l'illustration d'une charmante prose rythmée, qui commence ainsi : *Apes siquidem ore concipiunt ore parturiunt, casto corpore, non fedo desiderio copulantur, denique virginitatem servantes, posteritatem generant.*

11° L'évêque assis sur un trône, entre deux diacres vêtus de la *stola.*

12° Deux empereurs grecs debout, vêtus de la dalmatique. L'un tient le sceptre, l'autre le globe. Les têtes, d'expression farouche, sont pareillement barbues. Ils ont le nimbe; ils portent la couronne byzantine, ornée de diamants, surmontée de la croix. Leurs pieds reposent sur des coussins.

Il serait fort désirable que cette miniature si importante fût soigneusement photogravée, ou même reproduite en couleurs. Elle représente vraisemblablement les deux empereurs d'Orient, Constantin XI et Michel VII (qui régna, avec Eudoxie, à partir de 1067).

Les prières qui terminent le rouleau permettent de le dater de façon assez précise, par les noms mêmes de ces empereurs, par ceux du pape et de l'archevêque [1]. Le pape dont il s'agit est Alexandre II, qui commença de régner en 1061.

1. *Memento dne... una cum beatissimo papa nostro illo* (on a substitué : *Alexandro*, et ajouté : *una cum venerabili archiepiscopo nostro dno Ursone*)...

Memento domine famulorum tuorum imperatorum nostrorum illo et illo (on a substitué : *dni Constantini et Eudocie*).

Puis, d'une autre écriture plus fine : *Memento dne famulorum tuorum imperatorum dni Michihil et dni Constantini et dne Olimpiade simulque lucidissimi ducis nostri Rubberti et domine Sikelgarite et dni Ruggerii et cunctum exercitum eorum et omnium circumstantium.*

Memento etiam domine famuli dni imperatoris nostri Constanti et cuncti exercitus ejus.

Memorare domine famule tue imperatricis nostre Theodore et cunctorum exercituum ejus quam etiam senioris nostri Argiro benignissimi magistri et omnium circumstantium.

Memorare dne famulorum tuorum ducis nostri Rubberti et domine Sikelgarite ac dni

L'*Exultet* de la cathédrale de Bari serait peu antérieur à l'année 1067. C'est un excellent spécimen d'art oriental. Si l'on tient compte de quelques retouches maladroites qui gâtent les premières peintures, les autres sont d'une belle conservation. L'intérêt du manuscrit est doublé par la présence d'une série de médaillons qui lui font une sorte de bordure : dans ces médaillons sont représentés, à mi-corps, non seulement les apôtres, mais un grand nombre de saints dont beaucoup appartiennent plus spécialement à l'Église orientale; leurs noms accompagnent les peintures.

Quant au rouleau de la Bénédiction des fonts, il ne mérite d'être décrit que comme complément du premier. Il est d'un art assez grossier, d'ornements différents, où domine un bleu fort cru; les saints dont on voit quelques médaillons n'ont plus le type grec, et ne portent point de noms; les arabesques sont vulgaires; les rubriques écrites en rouge. Il renferme quatre miniatures : un Christ bénissant, entre la Vierge et le Précurseur; une Consécration du chrême, qui comprend de nombreuses figures (l'évêque porte la mitre pointue); une Bénédiction des fonts (la Colombe boit dans la cuve, où un diacre plonge le cierge pascal); enfin un autre Christ bénissant (dans la lettre V). Le texte est celui de la liturgie romaine.

Les chanoines de Saint-Nicolas de Bari montrent avec une juste fierté leur trésor, dont M. Barbier de Montault a dressé l'inventaire, et reproduira un jour, nous le souhaitons, les principales pièces. Mais quel merveilleux livre un architecte historien pourrait écrire sur ces églises normandes! François Lenormant [1] a indiqué l'étude, sans l'achever; et c'est une vraie joie de visiter ce pays avec ses ouvrages en main; il a presque tout vu; ce qu'il n'a pas vu, il le devine; il décrit si bien! Ce qu'il ne pouvait prévoir, c'est qu'on a commencé de dégager les plus belles de ces églises du plâtre et du badigeon qui les souillaient depuis deux siècles. Il est venu l'ordre du ministère, voici trois ans, de nettoyer à coup de marteau des portions de murailles, de montrer, par un coin, ces fines colonnettes, ces doubles arcs si élégants. Les chanoines savent désormais ce que cachent leurs pompeux plâtras; à eux d'achever le déblaiement. Ainsi a-t-on fait à Bari, à Trani, dans l'exquise cathédrale de Bitonto. Mais il faut de l'argent, et les souscriptions s'accumulent lentement. Espérons qu'elles reparaîtront un jour dans leur beauté première, ces églises qui nous rendent en Italie la chère architecture normande!

On voudrait ne pas quitter Assise : on y est si heureux! On s'habitue à vivre dans l'église de Saint-François, entre Giotto et Cimabue; il faut du temps pour les bien connaître. Dans ce grand musée de la peinture du moyen âge, que d'attributions encore incertaines! A l'exception des quatre allégories de l'église basse, le chef-d'œuvre de Giotto, il y a peu de fresques dont on n'ait discuté l'auteur. Les minutieuses descriptions, les recherches de critiques aussi sérieux que MM. Crowe et Cavalcaselle n'ont pas suffi à un érudit allemand, M. Henry Thode, qui a publié, en décembre dernier, un gros volume sur « François d'Assise et les commencements de l'art de la Renaissance en Italie [2] ». Après avoir, l'an dernier, étudié ces fresques avec M. Cavalcaselle, j'y suis donc revenu cette année avec M. Thode. Il faut lui

Ruggerii cunctorumque exercituum eorum et omnium circumstantium. On le voit, l'*Exultet* de Bari porte la marque de la conquête normande.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXII, p. 193, et t. XXVII, p. 369.

2. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, von Henry Thode. Mit illustrationen. Berlin, Grote, 1885, in-8.

être reconnaissant. Peu importent ici ses opinions sur le grand saint François; mieux vaut se contenter de son labeur artistique. Presque rien ne lui a échappé, et son ouvrage rend impossible, avant longtemps, toute autre étude d'ensemble sur la Renaissance franciscaine. Quel dommage que ce texte si savant n'aille point avec les illustrations du superbe volume d'étrennes édité par la maison Plon! Mais il est orné, malheureusement, de tristes bois directement reproduits de tristes photographies. On ne saurait louer que les nombreux plans qui accompagnent le très intéressant chapitre de l'architecture. Si l'ouvrage, comme il est probable, est traduit en français, que l'on renouvelle au moins l'illustration.

M. Thode ne s'effraie pas, comme ses prédécesseurs, de l'activité de Giotto; il ne s'essaie point à lui amoindrir la tâche; au contraire. Partout où il y avait doute, où l'on cherchait la main d'un élève, il dit bravement : c'est la composition, c'est le dessin, c'est la couleur de Giotto (pauvres couleurs, si souvent rajeunies et changées !). Il argumente bien, et on lui donne volontiers raison. Il n'a pas de peine à restituer à Giotto l'ensemble des fresques qui ornent le bras droit du transept, dans l'église inférieure, et qui rappellent si exactement celles de l'Arena de Padoue; en quoi il suit M. Cavalcaselle [1]. Ce point admis, il n'hésite pas à retirer à Buffalmacco les peintures de la chapelle voisine, représentant la vie des saintes Marie Madeleine et Marie l'Égyptienne, dont les légendes, comme on sait, se confondirent au moyen âge. Non seulement ces fresques sont en progrès sur celles de l'Arena, mais elles sont comparables, pour l'exécution savante et sereine, aux nobles figures, si ruinées aujourd'hui, que l'on devine à Florence, dans la chapelle du Bargello.

Maintenant que le *Crucifiement* prétendu de Cavallini, et toutes les scènes de la Passion qui ornent le bras gauche du transsept paraissent définitivement acquises à l'École siennoise, et particulièrement aux frères Lorenzetti, que les peintures de la vie de saint Martin demeurent un des plus purs chefs-d'œuvre du charmant Simone Martini, il ne reste encore pour Giotto, dans l'église basse, que la chapelle Orsini, avec la vie et les miracles de saint Nicolas. C'est une œuvre évidemment giottesque; peut-être serait-il imprudent de la donner à Giotto même : très inférieures, sans aucun doute, aux peintures du maître dans l'église basse, ces fresques témoignent d'un talent trop assoupli pour être contemporaines des essais admirables et incertains de l'église haute. Les laissera-t-on à Giottino?

L'église supérieure, depuis tantôt quinze ans qu'on y travaille, est toujours en restauration; dans un an, dit-on, ce sera fini. Il serait à propos de faire quelques observations désagréables à ces maçons, si M. Cavalcaselle ne paraissait content de leur œuvre. Assurément on a ravivé des couleurs éteintes, on a même découvert quelques petits fragments, on a arrêté l'infiltration de l'eau dans les pierres mal jointes, on a enlevé le nitre qui entamait les enduits; mais pourquoi ces lavages

1. Il faut faire justice, une fois pour toutes, du Fra Martino à qui l'on donne le Crucifiement de Giotto. Ce Fra Martino était un simple badigeonneur, qui fut chargé de colorier de bleu et de rouge la petite chaire de l'église haute. C'est ainsi qu'il faut entendre le document publié par Fratini, *Storia della Basilica e del Convento di San-Francesco in Assisi*, p. 166 : *Anno Domini MCCCXLVII die IX madii reassignavit frater Martinus pictor fratri Stephano sacristo XVI uncias de azurro et duas libras et X uncias de cinabro coram fratre Michaele custode, fratre Joanne Loli, fratre Bartholomeo et Joanne Jacobi.*

Item habuit frater Martinus pictor de azurro sacristie pro pergulo ubi predicatur in superiori ecclesia tres uncias. Et hoc fuit de voluntate custodis, vicarii et plurium discretorum.

éternels, et l'emploi meurtrier des acides? Si l'on frôle de la main la paroi peinte, la couleur reste aux doigts; elle tombe en poussière; les pierres transparaissent sous l'enduit qui s'en va. On a fait pis : on a repeint des morceaux entiers, ce qui est barbare. Pourquoi un habile éditeur italien n'entreprendrait-il pas de publier en photogravure ces histoires de saint François, d'en copier les légendes, avant une destruction peut-être prochaine? Ce serait un service à rendre à la gloire de Cimabue. M. Thode a démontré de façon fort probante que Giunta n'est pour rien dans les peintures du chœur, et que tout appartient au grand Florentin. Il faudrait graver ces belles compositions, dont la couleur est tombée, et le dessin seul subsiste; la photographie est impuissante à les reproduire. Elles devaient souffrir plus que les peintures de la nef, cachées qu'elles étaient par les anciennes stalles, aujourd'hui enlevées; la lumière et l'air leur manquaient à la fois; elles se sont usées peu à peu. Si bien qu'il faut un examen attentif, et de bons yeux, pour en saisir les sujets dans le détail, et M. Thode lui-même, malgré toute son application, n'a pu réussir à comprendre la dernière fresque de droite, qui suit le *Crucifiement de saint Pierre*. Rien de plus simple, cependant, si l'on y réfléchit un peu. L'on distingue, comme fond, trois montagnes; un arbre indique qu'on se trouve dans la campagne; de grands soldats romains, la lance à la main, et un amas de peuple, regardent curieusement devant eux. Ici, où ils regardent, le dessin même est perdu, mais non point le relief d'une auréole, qui ne peut appartenir, vue ainsi au ras du sol, qu'à une tête tranchée. Cherchez à droite, un peu plus haut, vous verrez un autre léger relief : ce sont quatre filets de sang, qui jaillissaient d'un corps agenouillé. La figure bestiale qui occupe le centre de la composition est celle du bourreau; nous avons donc sous les yeux la *Décollation de saint Paul*, qui est le complément naturel de la légende de saint Pierre. Mieux encore : ces trois petites montagnes ont leur signification; il y a, sur leur gauche, une église : nous sommes aux Trois-Fontaines.

Un aimable franciscain du couvent de Sainte-Marie-des-Anges, le frère Barnabé d'Alsace, a commencé dans son église un petit musée concernant le Père Séraphique [1]. Il a acquis tout récemment une curieuse peinture à la détrempe sur un panneau de bois qui provient, dit-on, du tombeau de saint François. C'est un portrait du saint, en pied, fort analogue à la figure debout auprès du trône où siège la Madone de Cimabue, dans la basilique inférieure d'Assise. Cette peinture a été minutieusement décrite par son ancien possesseur, M. Carattoli, dans le second numéro des *Miscellanee francescane* de Foligno. J'hésite à croire, avec M. Carattoli, l'œuvre antérieure à Cimabue ou à Giunta; peut-être même faudrait-il lui retirer beaucoup de son antiquité.

Mais la basilique de Sainte-Marie-des-Anges s'est enrichie, grâce à un évêque de Pérouse, d'un présent de bien autre importance : c'est un tableau qui porte tous les caractères de Fiorenzo di Lorenzo, un parfait chef-d'œuvre de l'auteur des miracles de saint Bernardin. Il représente l'Annonciation.

Le panneau de bois du tableau, malheureusement fendu en deux endroits,

1. Un peintre romain, M. Brueshi, s'occupe de couvrir de fresques les murs extérieurs de la chambre où est mort saint François. On sait que l'intérieur de cette petite maison, enclavée dans la grande basilique comme la chapelle de la Portioncule, a été entièrement peint à la fresque par le Spagna.

mesure environ 1 mètre sur 80 centimètres. Il est encadré de deux petites colonnes corinthiennes, et repose sur une prédelle insignifiante, ornée de trois médaillons qui renferment une Pietà, et les bustes de saint Pierre et de saint Paul.

La Vierge, agenouillée sur les dalles de marbre d'un cloître dont les colonnes ont de riches chapiteaux corinthiens, vêtue d'une robe rose et d'un grand manteau bleu à doublure verte que borde une dentelle d'or, un voile blanc sur la tête, lit dans un bréviaire minuscule qu'elle tient de la main gauche; de la droite, elle écarte le manteau à la hauteur du sein.

En face d'elle, l'archange, à longs cheveux blonds bouclés, un genou en terre, un lis dans la main gauche, la salue de la main droite levée, l'index étendu. Sous un grand manteau rose doublé de vert et bordé d'or, il porte une sorte d'aube blanche, qui laisse passer le col et les manches étroites, à crevés, d'un justaucorps bleu. Ses grandes ailes sont d'un ton neutre, qui va du gris verdâtre au gris bleuâtre, avec des rehauts d'or.

Les deux têtes ont le nimbe doré. Sur la poitrine de l'ange on lit en lettres d'or : IESVS, et sur les broderies d'or de son vêtement et de la robe de la Vierge s'entrelacent l'Ave Maria et divers textes sacrés.

Au fond du cloître, au bout d'un long corridor précieusement dallé, une porte ouverte laisse entrevoir la campagne ombrienne.

Ces figures délicates, aux traits accentués, au menton un peu fort, sont d'un dessin si précis, les tons de vêtements ont une telle fraîcheur, l'architecture du cloître, dans sa simplicité de couleur grise, est d'une si élégante netteté, d'une si habile perspective, qu'on se croirait volontiers devant quelque délicieux flamand primitif.

La chapelle de la Portioncule possède un autre petit chef-d'œuvre, qui, pour n'être point un cadeau récent, n'en est pas moins presque inconnu. C'est le tableau d'autel lui-même, que l'on ne voit pas à l'ordinaire, caché qu'il est par les cierges et les ornements du tabernacle. M. Thode l'a vu, et l'a décrit peu exactement. On doit le nettoyer avant l'hiver, par des procédés simples et peu dispendieux, enlevant à la mie de pain le noir de fumée qui le déshonore. Je le reverrai avec bonheur dans son état primitif, et le décrirai plus complètement alors; il ne vaut la peine. C'est l'œuvre unique d'un inconnu, le prêtre Ilario de Viterbe; la peinture est de 1393, antérieure à l'Angelico, dans le style des plus parfaits Simone Martini.

Le panneau central, qu'entourent cinq compartiments, représente l'Annonciation[1]. Sous un portique de cloître finement orné, la Vierge, richement vêtue, assise sur un trône que couvre une draperie brodée d'or, a fermé le livre qu'elle tenait pour écouter d'un air pensif les paroles de l'ange. Auprès d'elle, un grand lis fleurit dans un vase. L'ange, demi-agenouillé, a le geste habituel. Les ailes sont d'un rouge et d'un azur éclatants; derrière lui est fixée à la muraille une étoffe brochée d'or. Au-dessus apparaît le Père Éternel entouré d'anges, qui projette vers la Vierge un rayon lumineux. La base du tableau porte l'inscription suivante : ISTAM TABVLAM FECIT FIERI FRATER FRANCISCVS DE SCO GEMINO DE HELEMOSINIS PROCVRATIS. A. DNI. ES. CCCLXXXXIII, INCEPTA DE MENSE AVGVSTI COMPLETA DE MENSE NOVEMBRIS IN ISTIS PARTIBVS DVRANTE GVERRA ET CARISTIA. PRESBITER YLARIVS D'VITERBIO. PIXIT.

1. Il est presque entièrement caché par un revêtement d'argent, qui ne laisse à découvert que les têtes de l'archange et de la Vierge.

A droite et en bas, saint François nu, traverse les épines, deux anges vont à lui.

Au-dessus, le saint est conduit par deux anges dans la chapelle de la Portioncule.

Le compartiment qui forme le faîte représente la concession de l'indulgence de la Portioncule ; la composition comprend plus de soixante figures.

A gauche et au-dessous, on voit saint François devant le pape Honorius III.

Et, dans le dernier compartiment du bas, la saint qui publie l'indulgence devant le peuple. Il est debout à un balcon, entre sept évêques, et montre le parchemin où sont inscrites les paroles : HÆC EST PORTA VITÆ ETERNÆ. Les montants du cadre ont des têtes de saints alternant avec des figures d'anges. La prédelle se compose de trois petites histoires presque entièrement ruinées ; à droite et à gauche, deux portraits (de donateurs ?).

Ceux qui aiment saint François doivent aller à Montefalco ; Benozzo y paraît aussi charmant qu'à San-Gimignano. Mais sa vie du saint (en douze fresques) est peu connue, parce qu'elle n'a jamais été photographiée.

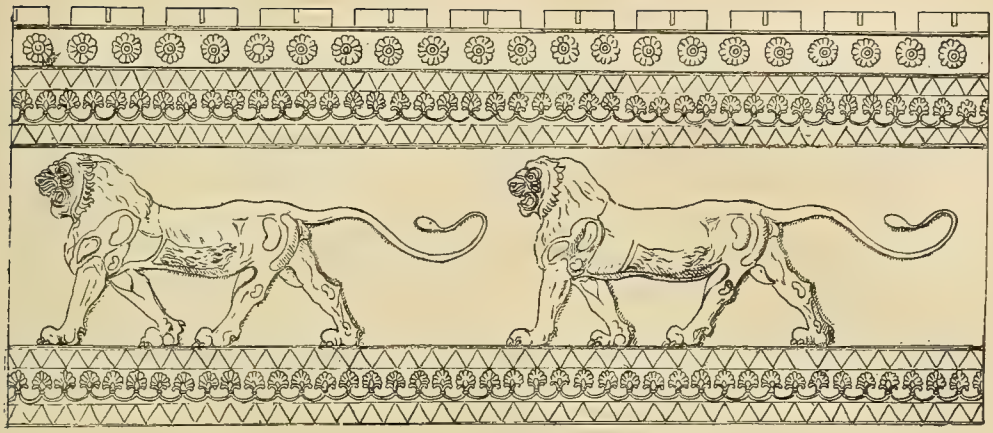
Comment retenir son indignation à voir qu'une lézarde, qui depuis trente ans menace de ruiner une partie de ces fresques, n'a pas encore été bouchée, alors qu'il suffirait d'un peu de plâtre proprement mis [1]. Mais quoi ! la même incurie laissera tomber un de ces jours une des meilleures œuvres de Tiberio d'Assise (vous direz que le malheur ne serait pas grand), dans cette même église de Saint-François. Malgré les mérites douteux de ce péruginesque trop servile, réclamons assistance. Il suffirait de placer une gouttière au mur extérieur, pour l'écoulement des eaux qui, d'un petit toit inutile d'ailleurs, s'infiltrent dans ce mur et font éclater la fresque. A Montefalco, l'on songe plus à Melanzio qu'à Tiberio. C'est leur artiste, ce médiocre imitateur de Raphaël, qui a parfois des grâces, mais ne sort pas de l'école. On a réuni dans un petit Musée, de création récente, quelques jolis fragments de ses fresques, détachés de ci de là, aux environs. J'ai même eu le plaisir de doter les Montefalquois de deux œuvres inédites de leur maître. En grattant la muraille blanchie d'une chapelle dédiée à saint Roch, je découvre des traces de peinture ; on m'aide ; nous dégageons un Saint Sébastien et une Sainte Claire de Melanzio, flanqués d'un autre Saint Sébastien, de Mezzastris. Je les abandonne au professeur Adamo Rossi, de Pérouse, qui prépare un savant ouvrage, avec documents à l'appui, sur le maître de Montefalco. Grand succès je lui souhaite !

ANDRÉ PÉRATÉ.

1. Peut-être y a-t-il exagération d'un scrupule louable : ainsi l'on néglige, en divers endroits, de nettoyer les fresques, de crainte de les user : à Spello, la poussière achève de ternir les Pinturicchio si mal éclairés ; à Sienne même, au Palais public, les allégories grandioses de Lorenzetti sont affreusement sales ; mais c'est par ordre supérieur.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



LES

ANTIQUITÉS DE SUSE

RAPPORTÉES PAR LA MISSION DIEULAFOY AU MUSÉE DU LOUVRE.

La nouvelle des importantes découvertes faites par la mission Dieulafoy en Perse, a été accueillie avec autant de joie que de curiosité, par les archéologues et les amateurs d'antiquités.

L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres a eu la primeur du rapport fait à ce sujet par le chef de la mission [1]; la *Revue archéologique*, qui a déjà publié les résultats de la campagne de 1884-1885 [2], fait connaître en ce moment les nouvelles communications de M. Dieulafoy [3], accompagnées de belles planches chromolithographiques. La presse elle-même s'est emparée de ce sujet pour le faire connaître au public [4], ce qui prouve à quel

1. Séance du 9 juillet 1886.

2. Voy. les numéros de juillet-août 1885, p. 48 et suiv., pl. XIX, XX, XXI.

3. Dans le numéro de septembre 1886, qui est sous presse.

4. Voy. le *Temps*, numéros des 6 et 11 juillet, 25 août 1886; *Journal des Débats*, numéro du 19 août 1886. J'ai eu recours souvent aux indications de ce dernier article, qui est dû à M. Philippe Berger, bibliothécaire de l'Institut. Un article de M. E. Babelon a paru en Amérique, dans *The American Journal of Archeology*, Baltimore, mars 1886, p. 53-60.

point, en France, les esprits s'intéressent actuellement aux recherches historiques. Il s'y mêle aussi une fierté patriotique bien légitime, car aucune collection d'Europe ne pourra rivaliser avec notre musée national pour les antiquités Perses, quand l'aménagement de la grande salle de Darius, au premier étage du Louvre, aura été terminé par l'architecte, M. Guillaume, et que les objets découverts pourront y être installés sous la direction de M. Heuzey, conservateur des antiquités orientales.

En attendant l'inauguration de cette salle, la *Gazette des Beaux-Arts* a pensé qu'il serait intéressant pour les lecteurs de la revue, d'avoir d'avance un aperçu des monuments qui doivent y figurer et elle m'a fait l'honneur de me demander un article sur ce sujet. Je me hâte de dire que la rédaction m'en a été singulièrement facilitée par les nombreux entretiens que j'ai pu avoir avec M. Dieulafoy, et que je lui dois tous mes remercîments pour la complaisance avec laquelle il m'a laissé prendre des dessins et des photographies de monuments qui sont encore à peu près inédits et qu'il doit publier lui-même dans un grand ouvrage sur les *Fouilles de Suse*. C'est une marque de libéralité scientifique qui est trop rare pour ne pas être signalée.

I

Depuis le XVIII^e^ siècle jnsqu'à nos jours, la Perse a été l'objet d'explorations importantes, comme celles de Chardin, Niebuhr, Ker-Porter, Texier et Fergusson. Les magnifiques ruines qui se voient encore à Persépolis [1], ont été souvent visitées par les voyageurs. Le Musée Britannique s'est enrichi, au commencement du siècle, de reliefs et de moulages de sculptures empruntés à ces ruines [2]. Le gouvernement allemand, de 1876 à 1878, a fait les frais d'une mission officielle qui a eu pour résultat la publication de deux volumes [3]. Enfin, M. Dieulafoy lui-même, dans sa première mission de 1881, ne s'était donné pour but que d'étudier l'art et l'architecture des Achéménides : de son voyage est né un magnifique ouvrage sur l'*Art antique de la*

1. Voy. le beau panorama de l'état actuel de Persépolis, dans l'ouvrage de M. Dieulafoy, l'*Art antique de la Perse*, t. II, pl. VIII-XI.

2. *A guide to the exhibition galleries of the Bristish Museum*, 1886, p. 57, *Assyrian Transept.*

3. *Die achemenidischen und sasanidischen Denkmaler und Inschriften von Persepolis*, par F. Stolze, C. Andreas, Th. Nöldeke, Berlin, 1882.

Perse [1], où l'on trouve toutes sortes d'idées ingénieuses et fécondes sur la formation de l'art asiatique, ses relations avec le monde assyrien et la civilisation grecque naissante, l'origine des ordres dorique et ionique, les constructions en voûte des Achéménides, etc. C'est au milieu de ces explorations multiples, que son attention se porta sur les ruines de Suse, où les monuments ne sont pas apparents, comme à Persépolis, mais où il avait reconnu, avec un flair singulier d'archéologue, un sol qui devait être fertile en découvertes intéressantes. Le terrain avait déjà été exploré par les voyageurs anglais Williams et Loftus qui, les premiers, avaient mis la pioche sur le sol perse et déterminé l'emplacement d'un palais achéménide, celui d'Artaxerxès Mnémon (402-362 av. J.-C.). Mais les résultats de ces premières investigations furent assez pauvres : l'entrée du palais resta introuvable, peu d'objets furent mis à découvert, sauf des fragments d'architecture et quelques textes cunéiformes. La ruine était profondément enfouie à quatre ou cinq mètres ; on se heurtait à une couche d'argile vierge d'une très grande profondeur qui arrêta les recherches. M. Dieulafoy ne se laissa pas rebuter par ces difficultés et entreprit de recommencer les recherches de ses prédécesseurs.

Ses connaissances d'architecte et d'ingénieur des ponts et chaussées lui ont été singulièrement utiles dans toute cette campagne, et l'heureux résultat de ces fouilles prouve combien il est nécessaire, dans le domaine de l'archéologie militante, d'unir la science pratique aux qualités de l'érudit. Loftus avait cherché l'entrée du palais au nord, en se fondant sur la disposition connue du grand palais de Persépolis. M. Dieulafoy, remarquant que quatre colonnes de la halle centrale portaient une triple inscription en langues assyrienne, médique et perse, en conclut logiquement qu'on avait dû disposer de préférence l'inscription en langue nationale, qui raconte la dédicace du palais, de façon à ce qu'elle frappât tout d'abord les yeux de ceux qui entraient dans le palais. Or, cette inscription en langue perse est tournée du côté du sud ; c'est donc au sud, du côté opposé à celui qu'avaient choisi les explorateurs anglais, qu'il fit une tranchée. Là aussi on rencontra cette couche épaisse d'argile, qui avait arrêté les recherches. Mais M. Dieulafoy, fort de ses observations antérieures sur l'architecture perse, était d'avis que cette couche était formée par l'épaisseur même des murailles de brique crue, employée dans la construction des palais, et qu'il fallait la percer pour trouver la

1. Paris, Des Fossez ; quatre fascicules parus jusqu'en 1885.

décoration extérieure : la muraille devait être tombée, en quelque sorte, face contre terre. Sans cette observation ingénieuse et sans la ténacité du directeur des fouilles, on aurait certainement renoncé à un travail fastidieux qui se prolongea longtemps sans donner de résultats. Enfin, après de longs efforts, la pioche mit au jour des matériaux résistants; des briques cuites, revêtues d'un superbe émail, apparurent : l'entrée du palais était trouvée.

Elle se composait de deux grands pylônes portant une magnifique frise en brique émaillée, qui représente des lions (haut. 1m,75), marchant à la file entre deux zones ornées de palmettes et de rosaces [1]. Au-dessous, on lit une inscription cunéiforme. Le fond de la frise est d'un bleu turquoise clair; les animaux se détachent en blanc, jaune et vert; l'inscription en blanc. Devant les pylônes s'étendait le palier d'un escalier colossal, divisé en deux rampes se faisant face, qui donnait accès dans le palais et qui occupe en longueur près de deux cents mètres. A droite et à gauche des pylônes, s'ouvraient deux portes monumentales, l'une menant à un escalier qui conduisait peut-être à la ville, l'autre plus importante, dans laquelle M. Dieulafoy reconnaîtrait la porte royale.

En fouillant les assises du monument sur ce dernier emplacement, on eut la surprise de mettre la main sur des monuments tout à fait nouveaux qui constituent la partie la plus intéressante des trouvailles. Ce sont des briques émaillées, où l'on reconnut des personnages à peu près de grandeur naturelle (1m,53), représentant des guerriers barbus, revêtus du costume médique à larges manches, armés d'une lance, d'un arc et d'un énorme carquois. A force de patientes recherches on réussit à en reconstituer douze. Cette frise splendide, dont nous reproduisons ici un fragment, est, avec la frise des lions du palais d'Artaxerxès, le principal joyau de la collection Dieulafoy [2].

En étudiant la frise des archers perses et l'emplacement de leur découverte, M. Dieulafoy acquit la conviction qu'ils ne faisaient pas partie du palais d'Artaxerxès dont nous venons de parler, mais qu'ils appartenaient à un monument plus ancien sur les ruines duquel on avait élevé des constructions plus récentes. Les briques sont de plus

1. Voy. la vignette placée en tête de l'article; elle est empruntée à la planche XX en couleurs, publiée dans la *Revue archéologique*, juillet-août 1885.

2. Il est essentiel de noter dans notre héliogravure que le montage du monument est provisoire. Il a fallu procéder par tâtonnements pour trouver la place de chaque brique; de là des différences de jointures, des chevauchages qui disparaîtront nécessairement dans l'installation définitive.

grande dimension, l'exécution plus délicate. Cette conjecture est fortifiée par la traduction, donnée par M. Oppert, de l'inscription trilingue tracée sur les trois colonnes de la halle centrale, où Artaxerxès Mnémon raconte que son ancêtre Darius (521-485 av. J.-C.) avait élevé cet *apadâna* (salle du Trône), mais qu'il fut détruit par le feu sous Artaxerxès Longue-Main, son grand-père (471-424 av. J.-C.). La frise des archers ferait donc partie du palais même de Darius, dont les matériaux, ruinés par l'incendie, auraient été laissés en place et conservés dans les substructions du palais réédifié par Artaxerxès Mnémon [1]. Point n'est besoin d'insister sur l'importance de ce fait : nous aurions dans la frise des archers un monument polychrome unique, datant de la plus belle époque de la dynastie achéménide, c'est-à-dire de l'an 500 environ. Si l'on doutait de cette attribution, toute incertitude serait dissipée par l'inscription trilingue qui a été trouvée sur le même emplacement et dont chaque partie est placée dans un encadrement à bordure jaune qu'on trouve sur les briques mêmes qui portent les archers : dans cette inscription M. Dieulafoy a reconnu, en trois langues, le nom de Darius (Darya-vousch), et dans la version perse celui du conjuré Otannès (Otana) qui, de tous les amis du roi, avait contribué le plus à son élévation au trône et dont il avait épousé la fille [2].

D'autres ruines paraissent provenir du même palais de Darius : ce sont un lion et un taureau ailés de grande dimension (haut. $1^{m},80$), qui sont modelés en relief sur la brique, mais non émaillés. Enfin l'on attribue la même provenance à un fragment de colonne en pierre de style persépolitain, avec un chapiteau colossal formé de deux taureaux accroupis et adossés l'un à l'autre. M. Dieulafoy a fait une étude particulière de ce genre de chapiteau dans l'*Art antique de la Perse*, auquel nous empruntons la restauration gravée ci-jointe qui

1. On sait que cet usage est très fréquent dans l'antiquité. On peut comparer les sept cités superposées sur l'emplacement de Troie, d'après M. Schliemann dans son ouvrage sur *Ilios*. Le Parthénon de Périclès fut rebâti sur les ruines de l'ancien temple incendié par les Perses, dont on a retrouvé les restes en faisant des fouilles à la base de l'édifice. La fameuse série des statues archaïques qu'on a récemment trouvées sur l'Acropole et dont notre collaborateur M. S. Reinach a entretenu les lecteurs de la *Gazette* (1886, p. 424), avait servi à niveler le sol pour y élever d'autres constructions.

2. Hérodote, III, 68 à 88. Cet hommage de reconnaissance rendu par Darius aux personnes qui contribuèrent à son élévation, est attesté par deux autres monuments : l'un que cite Hérodote (III, 88), l'autre qui se lit sur l'inscription de son tombeau (voy. Dieulafoy, l'*Art antique de la Perse*, t. III, p. 87).

donnera une idée de ses formes curieuses et complexes dont l'origine paraît être égyptienne [1]. Celui que M. Dieulafoy a rapporté au Louvre et qui ne sera pas le moindre ornement de la salle de Darius, est d'une dimension colossale qui permet d'imaginer les proportions que devait avoir tout le palais : il mesure $4^{m},10$ de large, à la hauteur des taureaux, et pèse environ 30,000 kilos. La base qui manque, mais dont la mission rapporte un fragment important et le moulage total, devait être analogue à celles qu'on a mises au jour dans l'*apadâna* d'Artaxerxès.

M^me^ Dieulafoy, qui dirigeait les fouilles du côté de la porte de la ville, faisant pendant à la porte royale, a découvert, encastrés dans des murs de l'époque sassanide, des matériaux qui doivent aussi remonter à un temps fort ancien. C'est le palier d'un escalier, soigneusement dallé en briques émaillées qui dessinent des rosaces et des palmettes; la main-courante de la rampe, en forme de créneaux [2], est décorée de motifs empruntés à une flore curieuse; on y voit de longues tiges, formées de boutons de lotus superposés qui s'épanouissent en palmettes à la partie supérieure (voy. la vignette placée à la fin de notre article) [3]. Le revers intérieur de la rampe d'escalier porte un dessin fort original en larges volutes ioniques qui reposent les unes sur les autres et se combinent symétriquement.

En ouvrant une tranchée dans le prolongement des portes, on découvrit une route tournante qui monte entre deux murs et conduit par une pente douce jusqu'à la porte royale : on n'eut pas de peine à y reconnaître l'entrée des chars, qui amenait ainsi le roi en voiture jusqu'à un palier placé de plain-pied avec son palais.

Enfin le vaste monticule qui porte les constructions royales et qui domine toute la plaine, était tout entier entouré de fortifications formidables, composées d'un double rempart flanqué de tours, laissant ouvert dans le milieu un large chemin de ronde; en avant du mur extérieur, un fossé et un glacis complétaient la défense [4]. On observa qu'à l'intérieur de chaque rempart les architectes perses

1. L'*Art antique de la Perse*, t. III, p. 75, fig. 105; voy. t. II, p. 83, fig. 58 à 63.

2. Une disposition semblable se voit dans l'escalier du palais de Persépolis, *Art antique de la Perse*, t. II, pl. XV; t. III, fig. 111.

3. Cette figure est faite d'après la planche en couleurs de la *Revue archéologique*, juillet-août 1885, pl. XXI.

4. M. Babin, ingénieur des ponts et chaussées, membre de la mission, prépare un travail où l'on verra le plan détaillé de ces fortifications qui révèlent une science stratégique très avancée.

Fouilles de M. Dieulafoy.

FRISE DES ARCHERS DU PALAIS DE DARIUS A SUSE.

Réduction au 6e

avaient disposé une couche épaisse de gravier destinée à diriger l'infiltration des eaux et à l'écouler au dehors, ce qui assurait la solidité du mur; ce détail de construction est employé aujourd'hui dans les remblais de chemin de fer par les ingénieurs qui lui donnent le nom de « chemise », mais on croyait que c'était un perfectionnement de technique tout moderne et l'on a été fort surpris d'en constater l'existence à une époque si ancienne.

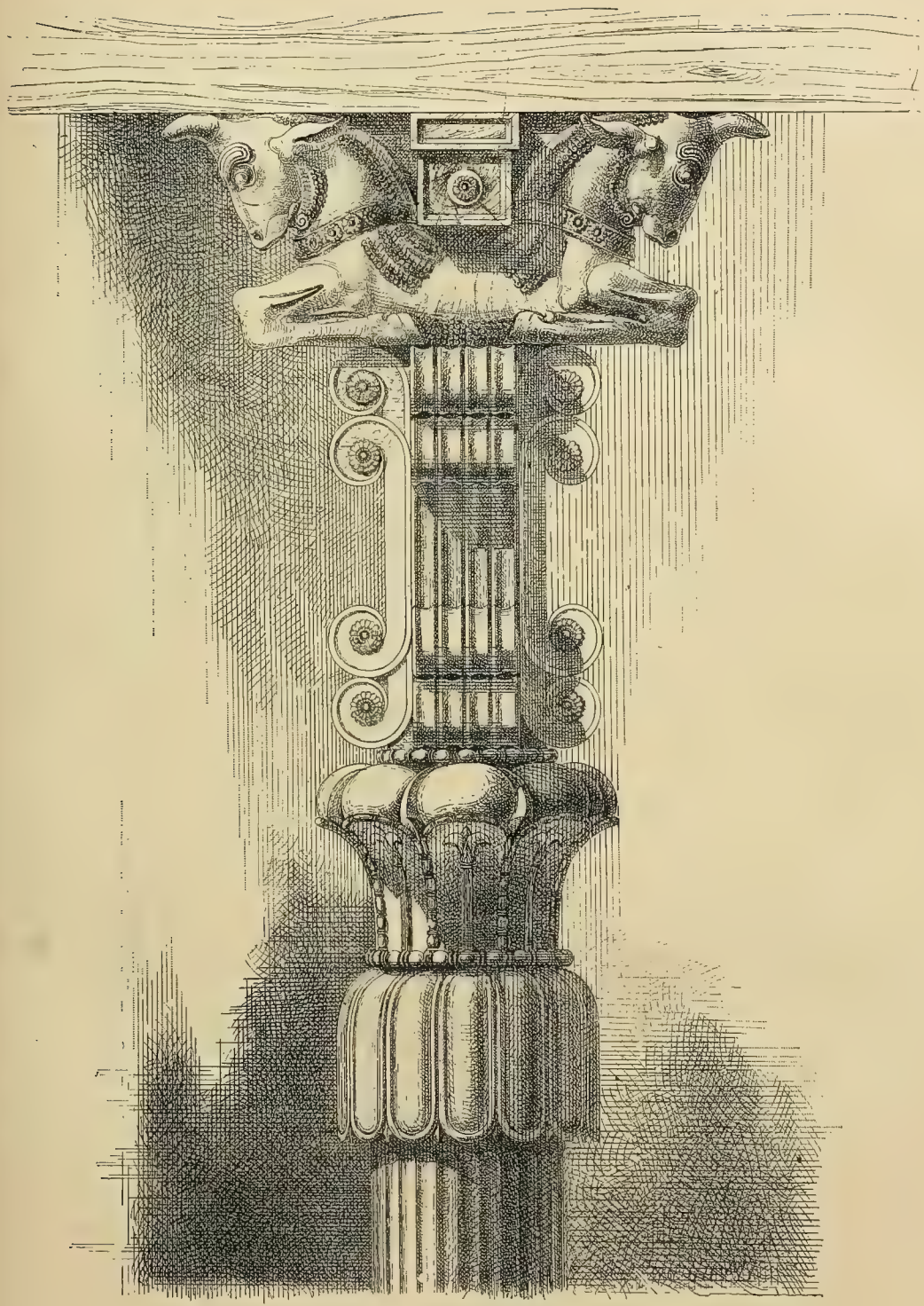
En résumé, les fouilles ont tranché d'une façon définitive les questions qui se posaient au sujet de l'architecture achéménide : on connaît maintenant dans tous ses détails le système de construction perse. M. Dieulafoy se propose, dans son ouvrage sur les *Fouilles de Suse*, de donner une restauration complète du palais d'Artaxerxès et l'on peut d'avance imaginer que l'effet de ce gigantesque édifice avec ses colonnes monumentales, ses chapiteaux fantastiques à figures d'animaux, ses frises de personnages et de fauves aux couleurs étincelantes, avivées par la lumière d'un climat torride, ses larges débouchés d'escaliers aux rampes crénelées, devait être merveilleux, quand la silhouette s'en détachait sur l'azur du ciel, émergeant de la double ceinture de ses remparts. La hauteur totale du palais était, en nombre rond, d'environ 26 mètres au-dessus des dallages, l'étendue de 100 hectares. Les colonnes avaient $1^{m},50$ de diamètre et 19 mètres de hauteur. La structure des parties hautes de l'édifice n'est pas moins intéressante; elles étaient entièrement en bois et l'on peut relever les pénétrations des poutres sur les nombreux fragments recueillis dans les fouilles. Le profil de l'entablement était presque entièrement grec ionique. Les portes en bois étaient recouvertes, comme à Balawat, d'un revêtement de bronze; celui-ci porte simplement des ornements repoussés et des dessins formés par les têtes de clous qui fixaient le métal sur les ais.

Il y a là toutes sortes de détails qui révèlent sous un jour nouveau l'architecture des Achéménides et l'influence profonde qu'avait déjà exercé sur elle l'art grec de l'Ionie. Nous n'avons pas l'intention, vu notre défaut de compétence, d'entrer dans l'examen des problèmes d'architecture que soulève cette partie des fouilles et nous souhaitons seulement que M. Dieulafoy nous donne le plus tôt possible, dans son ouvrage, les résultats de ses observations. Nous choisirons seulement dans ces riches trouvailles ce qui intéresse particulièrement l'art plastique et l'histoire de la sculpture pour en dire quelques mots : la question des origines de l'art grec s'y retrouve tout entière.

II

Nous demanderons au lecteur de pénétrer avec nous dans le magasin du musée dont M. Dieulafoy a fait son atelier et où il procède au montage provisoire des pièces destinées à décorer la grande salle du premier étage. C'est un rez-de-chaussée assez obscur, où la lumière ne pénètre que d'un côté; les briques émaillées n'ont pas encore subi le nettoyage minutieux qu'elles attendent avant de prendre leur place définitive; la poussière qui résulte des déballages et du maçonnage provisoire en a encore assombri les couleurs : on se trouve donc dans de mauvaises conditions pour juger de l'état d'un monument polychrome. Cependant, dès le premier coup d'œil, on est saisi par l'éclat et l'harmonie des tons qui se jouent sur la paroi du fond où se dresse la frise des archers. Immobiles et graves dans les plis serrés de leurs tuniques, les deux mains avancées serrant la hampe de leur lance, comme s'ils présentaient les armes, un pied légèrement porté en avant, quatre guerriers en grand costume médique se présentent de profil, à la suite l'un de l'autre. Le corps posé droit et d'aplomb, la physionomie impassible, et le regard fixé sur la tête du soldat qui les précède, ils forment l'ensemble idéal du bataillon à la parade dont la discipline a réglé tous les mouvements avec une exactitude inflexible. Il s'y joint cet esprit de symétrie archaïque qui tient aux habitudes mêmes de l'art aux époques anciennes et qui donne à tous les détails une forme rigoureusement identique : jusqu'aux liens flottants du couvercle des carquois qui retombent sur le dos des personnages à la même distance, tout paraît modelé sur un type invariable. Les cheveux et la barbe, frisés en petites boucles serrées, ont une couleur un peu verdâtre, due sans doute à quelque teinture comme le henné, si employé encore en Orient; la peau du visage et des mains est d'une couleur qui tire sensiblement au noir ou au marron. Le costume se compose d'une longue tunique qui descend au-dessus des chevilles [1]

1. Le costume médique comprend aussi une seconde tunique plus courte, placée par-dessus l'autre, qu'on ne voit pas ici parce qu'elle est cachée par la veste et les manches flottantes de la tunique, mais qui est visible dans un relief de Persépolis où le roi est représenté combattant un animal fantastique; il a rejeté sa manche sur l'épaule droite et l'on distingue nettement les deux tuniques superposées.



RESTAURATION D'UNE COLONNE DE STYLE PERSÉPOLITAIN.

et dont les larges manches pendantes cachent tout le bras jusqu'au poignet ; une sorte de petite veste qui s'échancre sous les bras pour laisser passer les grandes manches de la tunique [1], s'adapte étroitement au torse. La coiffure consiste en une simple corde, roulée en torsade sur les cheveux, semblable à cette corde en poil de chameau que les Arabes de Syrie et de Palestine mettent encore aujourd'hui par-dessus le voile flottant qui protège leur tête. Des bracelets de couleur jaune et sans doute en or entourent leurs poignets ; des boucles d'oreille de même couleur complètent la parure. Outre la lance, terminée en bas par une grosse pomme, les armes consistent en un grand arc, dont chaque guerrier a passé la corde dans son bras gauche et dont le bois recourbé s'élève au-dessus de la tête, enfin en un énorme carquois dont le haut couvercle est assujetti par des liens flottants. Le fond du relief est d'un bleu changeant, qui passe par une infinité de nuances, suivant le degré de cuisson qu'a subi chaque brique, et qui va du bleu intense d'outremer au vert pâle. Les longues tuniques sont jaunes avec un dessin de petites rosaces bleues, ou blanches avec une ornementation serrée d'écussons en losange, de couleur foncée, où M. Dieulafoy reconnaît les tours de la forteresse de Suse comme armes parlantes. Les pieds sont chaussés de brodequins en peau jaune et souple qui moule avec élégance la cheville et la forme du pied. Une large raie jaune délimite la frise des guerriers en haut et en bas ; une double rangée de denticules blancs, séparés par une bande de palmettes blanches et jaunes, forme de part et d'autre une zone inférieure et une zone supérieure : celle d'en haut est couronnée par un large entablement orné de grosses rosaces blanches ; le tout est surmonté d'une série de créneaux bleus, au centre desquels est figurée, comme un trompe-l'œil, une petite meurtrière. Tout cet ensemble, aujourd'hui vu au ras de terre, devait être placé à une assez grande élévation. Dans la salle du Louvre, on donnera au monument un soubassement assez élevé pour permettre de juger approximativement de l'effet qu'il devait faire en place. Tous les tons sont très simples et francs. Le bleu et le jaune dominent [2] et l'on ne saurait trop admirer la hardiesse et l'habileté avec laquelle les émail-

Voy. Dieulafoy, l'*Art antique de la Perse*, t. III, pl. XVII. Sur le costume perse primitif, voy. Hérodote, I, 71 et 135 ; Strabon, XV, 3, 19.

1. On retrouve encore aujourd'hui dans le costume des Persans cette petite veste échancrée qui laisse passer les manches longues et bouffantes de la chemise.

2. La même remarque s'applique aux monuments en brique émaillée d'Assyrie ; voy. Perrot, t. II, p. 705 ; pour l'analyse de ces couleurs, *id.*, p. 705-706.

leurs orientaux ont su juxtaposer et mêler ces deux tons contraires, sans qu'aucune discordance en résulte : l'aspect général reste toujours harmonieux et fondu. Mais cette vibration de tons clairs donne à l'ensemble une vie et un mouvement singuliers. Bien que la saillie sur la brique soit très faible (à peine $0^{m},05$), les figures prennent, avec un peu de recul, un relief extraordinaire, dû aux parties colorées du visage, à l'éclat des prunelles blanches dans le visage noir, aux broderies étincelantes du costume : on croirait que cette lente procession va se mettre en marche, pareille à ces statues du sculpteur Dédale que, suivant une tradition naïve des anciens, on était obligé d'enchaîner à leur base pour les empêcher de s'en aller [1].

Il est vraisemblable de croire que ces archers représentent la garde particulière du roi de Perse. M. Dieulafoy voudrait même y reconnaître le fameux bataillon des *Immortels*, qui, au nombre de 10,000, escortaient la personne royale et se recrutaient parmi les plus braves des Perses. Il est certain que leur aspect concorde assez bien avec la description qu'en donne Hérodote : « Les dix mille hommes étaient des fantassins et, dans ce nombre, mille, au lieu de fer au bas de la lance, portaient des grenades d'or, et ils entouraient les autres, et les neuf mille autres, ainsi renfermés, avaient des grenades d'argent [2]. » On remarquera que cet ornement de la lance se retrouve précisément ici. Il y a pourtant un détail qui peut surprendre : c'est que les archers sont des hommes de couleur noire, avec les traits purs et réguliers de la race aryenne, comme ceux des Hindous. On s'imagine difficilement que la race perse ait eu la peau aussi foncée. On pourrait penser que les céramistes ont employé là une couleur conventionnelle, destinée à reproduire le ton basané que prend le teint des hommes dans un climat très chaud : les Égyptiens ont usé d'un système analogue dans leurs figures peintes et, ce qui est plus important encore à noter, les Assyriens ont parfois peint en noir les types masculins [3]. Mais, parmi les fragments rapportés par la mission, on constate la présence de certains guerriers, semblables à ceux-ci, dont la peau est tout à fait blanche. M. Houssay, docteur ès sciences

1. Schol. Plat., *Ménon*, p. 367.

2. Hérodote, VII, 41. Sur le mode de recrutement des Immortels, voy. VII, 83. Voy. aussi Athénée, XII, p. 514 D.; Dion Cassius, 76, 12.

3. Layard, *Monuments of Nineveh*, série I, pl. XCII, au Musée Britannique. Sur les couleurs conventionnelles employées par les céramistes d'Assyrie, voy. Perrot, t. II, p. 707; il conclut que l'artiste « ne songe point à imiter la couleur réelle du corps ».

naturelles, qui accompagnait M. Dieulafoy dans sa mission et qui s'était donné comme but spécial d'étudier les caractères ethnographiques de la région, a remarqué que parmi les habitants des villes voisines, comme Chouster et Dizfoul, on retrouve exactement le même type noir; enfin, dans le cimetière parthe que la mission a trouvé établi sur l'emplacement du palais même, on a recueilli beaucoup de crânes et d'ossements qui révèlent l'existence, à cette époque, d'une race noire. Il est donc très possible que parmi les Perses du temps des Achéménides la race noire aux traits aryens se soit trouvée mêlée aux blancs. La richesse du costume s'appliquerait bien aussi aux *Immortels* qui, d'après Hérodote [1], se distinguaient par la profusion de leurs ornements d'or, et dont Quinte Curce décrit « les colliers d'or, le costume orné de broderies du même métal et les tuniques à manches, décorées même de pierreries [2] ». Des détails analogues se retrouvent sur les reliefs susiens.

La polychromie des briques émaillées de Suse constitue pour nous la partie la plus intéressante de la découverte. Nous connaissions, par les monuments de Persépolis [3], des types plastiques analogues à ceux-ci; mais ils sont en pierre sculptée, sans couleurs. Ici nous jugeons des deux qualités maîtresses de l'art achéménide : la science du modelé et la perfection de l'émaillure. Les Perses n'ont pas été seuls en Orient à pratiquer cet art difficile; mais ils y sont passés maîtres. Si l'on compare la frise des lions du palais d'Artaxerxès au bas-relief du même genre du palais de Sargon à Khorsabad [4], on verra quelle supériorité avaient acquise les émailleurs de Perse. Le principe de décoration est le même; les tons bleus et jaunes en forment la note dominante; mais avec quelle délicatesse les artistes susiens ont souligné les traits et la musculature des lions, avec quelle entente du coloris ils ont garni la bordure de rosaces et de palmettes! L'effet des briques émaillées de Khorsabad est brutal et cru, à côté des reliefs susiens : ceux-ci ont la douceur et le chatoiement des magnifiques tapis dont le secret de fabrication s'est conservé jusqu'à nos jours dans les vallées du Kourdistan. Il faut encore s'imaginer ce que deviennent ces teintes sous le soleil ardent de la Perse. Je ne

1. VII, 83.

2. Quinte Curce, III, 3, 13.

3. Voy. Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*, t. II, pl. XVI, XVII; t. III, pl. IV, XVII; voy. *Archeologia or Miscellaneous Tracts*, London, 1803, t. XIV, p. 183, pl. LVII.

4. Voy. la planche en couleurs de la *Revue archéologique*, 1885, pl. XX, et comparez Perrot, *l. c.*, II, pl. XV.

puis mieux faire que de citer à ce sujet les impressions d'un témoin oculaire, de M. Dieulafoy lui-même : « Il est difficile, quand on n'a pas visité la Perse, de se rendre compte de l'effet produit par cette décoration si simple des murs à peu près privés d'ouvertures. Aux rayons du soleil, il se fait entre le bleu des émaux et la tonalité gris rosé des briques un échange de reflets qui modifient à l'infini la valeur et la couleur des ombres portées par les saillies et communiquent aux façades des grands édifices une chaleur et une harmonie de tons auxquelles seuls peuvent prétendre les châles et les tapis d'Orient [1]. »

Il est certain que cette merveilleuse polychromie de l'art oriental est l'origine de la sculpture peinte à laquelle les Grecs ont eu recours au début même de leur art et dont nous possédons maintenant de très anciens spécimens, depuis les découvertes de l'Acropole [2]. Mais jusqu'à présent, on ne voit pas qu'ils se soient élevés jusqu'à la science de l'émaillure qui conserve aux Asiatiques une supériorité indéniable dans le genre polychrome. Avec la peinture appliquée sur le marbre, on n'a jamais dû obtenir les effets puissants de coloris que donne la surface brillante de l'émail à de simples briques d'argile. Il faut descendre jusqu'à l'emploi de la statuaire chryséléphantine, au v^e^ siècle, pour trouver en Grèce un art qui puisse rivaliser avec la polychromie asiatique et même la surpasser [3].

Le modelé plastique des reliefs susiens n'est pas moins intéressant. La représentation de guerriers marchant à la file, le travail conventionnel des boucles de la chevelure et de la barbe, la curieuse minutie des ornements du costume ne sont pas choses nouvelles pour nous ; nous en avons de nombreux exemples en Assyrie sur les monuments de Ninive. Mais on sera frappé de l'exécution des draperies qui moulent le corps et qui en font sentir la musculature vivante. C'est là un progrès décisif dont on ne trouvera aucun exemple ni chez les Égyptiens ni chez les Assyriens. Les premiers se sont attachés de

1. L'*Art antique de la Perse*, t. III, p. 18. L'auteur cite encore (p. 19) la décoration d'une voûte du XIV^e^ siècle, construite en simples briques non émaillées : les tons n'y sont obtenus que par la trituration des tuileaux à différents états de cuisson, et dont les couleurs varient du gris au rouge vineux. L'effet en est merveilleux, dit M. Dieulafoy, et il semble que l'on ait tendu la voûte avec des vieilles broderies de Kirman.

2 Voy. l'article de M. S. Reinach, dans la *Gazette*, t. XXXIII, 1886, p. 420 et suiv.

3. Encore faut-il ajouter que l'origine de cette statuaire chryséléphantine se trouve probablement en Chaldée ; cf. Perrot, *l. c.*, t. II, p. 660.

préférence à l'exécution du nu, en se contentant de draperies fort courtes ou transparentes. Les autres ont radicalement échoué dans l'art difficile de faire sentir le corps humain sous une draperie; leurs étoffes tombent sans plis, lourdes et plates; le corps n'est étudié que dans les parties nues. Au contraire, en regardant les archers susiens, l'œil est agréablement surpris de la svelte élégance de leur tournure : la courte veste accuse la cambrure des reins; la tunique collante s'arrondit sur la hanche et forme sur les jambes les beaux plis réguliers dont l'art grec tirera ses plus heureux effets; enfin, sous le cuir fauve du brodequin, la cheville dessine sa fine attache et la courbe rentrante de la base du pied fait sentir, en les modelant, tous les contours du nu dans la chaussure [1].

A quelle école les artistes de Suse ont-ils appris une si savante exécution du modelé dans la figure drapée? Nous touchons là à des questions d'origine et d'influences artistiques qui sont complexes. On nous excusera, si nous traitons mal le sujet; chaque découverte nouvelle sur cette terre féconde d'Asie, devient prétexte à théories que les recherches ultérieures viennent souvent contredire. Le plus sûr est de s'en tenir à des indications très générales. Il faut se souvenir que, vers l'an 500, sous le règne de Darius, l'empire des Perses comprend à peu près tout l'Orient et que l'Égypte est devenue en quelque sorte une de ses provinces [2]. Les peuples les plus divers venaient apporter leurs tributs à Persépolis, à Ecbatane ou à Suse. Le royaume devait former un prodigieux mélange de races hétérogènes. Enfin Darius ne fut pas seulement un grand conquérant; il voulut aussi étonner le monde par la magnificence de ses constructions royales et jeter en quelque sorte un défi à la nature en élevant un palais de porphyre et de bois de cèdre dans un pays qui ne possède ni arbres ni carrières. Il fit venir à grands frais de la côte d'Ionie les matériaux nécessaires, et c'est ainsi que s'élevèrent les gigantesques palais de Persépolis et de Suse. Les artistes ne manquaient sans doute pas d'accourir pour offrir leurs services pour ces grandes constructions. Parmi eux les Grecs d'Ionie, déjà en possession d'un art formé depuis plusieurs siècles et réputé dans toute l'Asie, durent être employés de préférence. M. Dieulafoy a montré, dans ses études sur l'*Art antique de la Perse*, que l'Ionie a fourni la plus grande part aux éléments qui constituent l'architecture achéménide, c'est-à-

1. Les mêmes détails d'exécution se retrouvent aussi dans les reliefs du palais de Darius à Persépolis, qui est de la même époque.

2. Voy. E. Curtius, *Histoire grecque*, t. II, p. 178-187.

dire les procédés de construction, le choix des matériaux employés, l'ordonnance générale de l'édifice, le module des proportions et la sculpture ornementale. On ne peut s'empêcher, en regardant la frise des archers, d'être frappé du caractère *grec* qui est sensible dans certains morceaux, comme la frise de palmettes qui décore la bordure inférieure, et surtout les petits plis obliques et parallèles qui rendent si heureusement l'effet de l'étoffe collant sur les jambes des personnages. Nous ne nous étonnerons pas de trouver en Perse, à la fin du VI^e^ siècle, une technique de ce genre, si nous pouvons admettre qu'elle est née sous l'influence d'artistes grecs de l'Ionie qui, depuis longtemps, avaient sous les yeux des monuments où le même procédé est employé. Que l'on examine l'exécution des plis des vêtements dans les statues des Branchides à Milet (commencement du VI^e^ siècle) [1], dans les bas-reliefs des tombeaux de Xanthos [2], dans les plus anciennes sculptures d'Ephèse [3], on verra que l'art du littoral d'Asie Mineure devait offrir aux artistes chargés d'exécuter les sculptures du palais de Darius des modèles dont ils ont certainement profité [4].

Cependant le problème n'est pas si simple qu'il paraît au premier abord. Nous ne devons pas oublier que nous n'avons pas entre les mains tous les éléments nécessaires à la situation et que les artistes perses ont pu avoir d'autres maîtres que les Grecs d'Asie. S'il est vrai que les Assyriens n'ont pas été heureux dans l'exécution de la figure drapée, nous ne savons pas si leurs maîtres les Chaldéens n'y ont pas réussi, et déjà les belles découvertes de M. de Sarzec à Tello nous font entrevoir un art très sûr de lui-même. A propos des statues de Goudéa [5], M. Heuzey remarque que « le sculpteur a cherché ici, avec beaucoup de naïveté et de justesse, à donner quelque idée du relief et de la direction des plis du vêtement. Cette première et timide étude des plis est d'autant plus remarquable que c'est une tentative

1. M. Dieulafoy a eu la bonne idée de faire reproduire une de ces statues comme terme de comparaison, dans son *Art antique de la Perse*, t. III, pl. XV.

2. *Id.*, pl. XVI.

3. M. Collignon m'a signalé, au British Museum, un fragment représentant le bas d'un personnage drapé dans lequel la facture des plis présente une grande analogie avec le style des reliefs susiens. Voy. Murray, *History of greek sculpture*, t. I, p. 112, fig. 19.

4. Cette influence de l'art d'Asie Mineure est surtout sensible dans l'architecture achéménide ; voy. Dieulafoy, *ouvr. cité*, t. II, p. 32 à 80 ; t. III, p. 5, 12, 73 à 75, 98, 101. Sur l'art d'Asie Mineure, voy. l'étude de M. Perrot dans sa *Mission de Galatie*.

5. De Sarzec et Heuzey, *Les Découvertes en Chaldée*, pl. XX. M. Dieulafoy a reproduit une de ces statues dans son ouvrage, t. III, pl. XI.

isolée, qui ne se reproduit ni dans la statuaire égyptienne, ni dans la suite de l'art assyrien. Elle témoigne d'un sentiment sculptural que l'art grec seul retrouvera, pour donner au jeu des draperies le magnifique développement que nous connaissons [1]. » Savons-nous si les artistes perses de la fin du VI^e^ siècle ne travaillaient pas encore sous l'influence de cet art chaldéen, qui avait sans doute atteint son suprême développement pendant la suite des siècles qui séparent Darius de Goudéa? Qu'était-ce que l'art élamite, le plus ancien de tous en Perse? Quelles traditions avait-il léguées aux sculpteurs de l'époque achéménide? Autant d'énigmes encore inexpliquées pour nous. On ne saurait donc être trop prudent dans les conclusions historiques que peut suggérer l'étude des reliefs susiens. L'*action en retour* de la Grèce sur l'Asie, comme l'a ingénieusement nommée M. Heuzey [2], y paraît bien manifeste; la solution qui les rattache à l'art grec de l'Ionie est, dans l'état actuel de nos connaissances, la plus vraisemblable : on ne peut pas encore dire qu'elle soit définitive.

Un vaste champ d'informations sera, en outre, ouvert aux archéologues par la publication des petits objets que la mission Dieulafoy a recueillis au cours des fouilles. Nous avons eu entre les mains quelques-uns des cylindres gravés qui servaient de cachets aux Orientaux; leur état de conservation et leur finesse de ciselure est parfois admirable : cette collection comprend près de trois cents pièces dont la date s'étend depuis l'ancien empire de Babylone jusqu'à l'époque des Sassanides. Nous choisirons parmi les plus remarquables un beau cachet gravé que M. Dieulafoy considère comme un sceau royal et dont la représentation montre un roi assis, protégé par la figure du dieu qui plane au-dessus de lui et recevant l'hommage de l'Égypte sous la forme de deux sphinx (Voy. la reproduction que nous en donnons en tête de lettre). La série monétaire, qui est considérable, fournit les types de la Susiane et des pays limitrophes du temps des Parthes et des Sassanides. Signalons en particulier quelques beaux types des rois grecs qui se succédèrent dans le royaume de Bactriane au III^e^ et au II^e^ siècle avant notre ère. M. Dieulafoy nous a communiqué une de ces pièces, au type d'Eucratidès (180-150 av. J.-C.), qui est d'un travail remarquable et que nous reproduisons ici comme spécimen [3].

1. Heuzey, *Les fouilles de Chaldée*, *Revue archéologique*, janvier 1881, p. 13, 14. Voir aussi l'article avec gravure de M. Ménant, *Gazette*, 1881, t. XXIV, p. 496.

2. Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre-cuite du Louvre*, t. I, p. 33.

3. On peut comparer la magnifique pièce d'or, pesant vingt statères, qui porte le même coin et le même revers, au Cabinet des Médailles de Paris.

On a rapporté une partie du revêtement en bronze des portes extérieures du palais d'Artaxerxès [1], une intéressante collection de statuettes de bronze, de terre-cuite, de marbre et d'ivoire, des urnes funéraires, des armes et des objets de toilette, enfin, une série d'inscriptions cunéiformes gravées sur des briques. Tous ces objets seront disposés dans des vitrines au centre de la grande salle du premier étage.

MONNAIE EN ARGENT D'EUCRATIDÈS, ROI DE BACTRIANE.

(Face et revers.)

III

En terminant cet exposé des découvertes de Suse, il me semble nécessaire de dire quelques mots sur une partie de l'historique de la mission qui restera plus ignorée, qu'on oubliera peut-être, et qui me paraît donner la plus haute idée de l'énergie qu'ont déployée dans ce pays lointain les explorateurs français, au nombre desquels s'est trouvée une femme assez vaillante pour se faire l'âme de la mission [2]. Les promeneurs qui portent leurs pas nonchalants dans les galeries de nos Musées, ne se doutent pas de ce que ces milliers d'objets exposés représentent pour la plupart de souffrances et de fatigues

1. On connaît les superbes portes en bronze repoussé qui décorent le palais de Balawat et qui retracent les exploits de Salmanazar II; c'est un des joyaux du Musée Britannique. Cf. Perrot, *Hist. de l'art*,. II, pl. XII et fig. 307.

2. M. le Ministre de l'Instruction publique, dans une récente visite au Louvre (20 octobre), a tenu à conférer lui-même la croix de la Légion d'honneur à Mme Dieulafoy, comme un juste hommage rendu aux qualités d'énergie et de bravoure qu'elle a montrées dans l'exploration de Suse.

endurées, de patience et de ruse déployées pour amener jusqu'à Paris la pièce convoitée, souvent même de maladies et de morts d'hommes. L'archéologie a ses champs de bataille et ses cimetières : on pourrait s'en souvenir en visitant les palais où elle abrite ses pacifiques conquêtes. Ce qu'il me reste à dire, parce que les membres de la mission ne le diront pas dans leurs ouvrages, c'est qu'ils ont risqué leur vie pour mener à bon terme l'entreprise à laquelle ils s'étaient voués. Le climat et les hommes se sont coalisés pour leur rendre la tâche plus dure, et ceux qui leur ont entendu raconter, avec une modeste simplicité, leurs angoisses et leurs souffrances, n'oublieront pas le sentiment d'émotion patriotique qui naît d'un tel récit : on ne goûte jamais trop le plaisir de savoir que notre pays produit encore des âmes bien trempées, capables de hautes résolutions et d'énergies viriles.

A quelque distance de la hauteur où la mission avait élevé ses tentes, se trouve une chapelle qui contient, suivant une fort ancienne tradition, les ossements du prophète Daniel. Ce tombeau est l'objet d'un culte tout particulier des dévots musulmans et, chaque année, des pèlerinages nombreux s'organisent pour amener une foule de fidèles à ce vénéré sanctuaire. Ils ne virent pas sans indignation des Francs, des chrétiens, s'aventurer si près du monument sacré. Ce voisinage fut pour la mission une source continuelle de vexations et de dangers. En Orient, on ne peut pas faire un trou en terre sans qu'on vous soupçonne de chercher un trésor. A Suse, l'imagination religieuse prêta aux étrangers le noir projet de creuser, sous prétexte de recherches et d'antiquités, de longs tunnels qui devaient aboutir au-dessous du tombeau et permettre d'enlever secrètement les reliques du prophète pour les porter en France. On eut beau protester, prendre l'engagement de ne jamais approcher de la chapelle, rien ne put vaincre ce singulier soupçon. Au mois d'avril 1885, la situation était devenue presque intolérable ; les chantiers étaient envahis par la foule des pèlerins qui proféraient des menaces peu voilées contre les intrus ; la nuit, les coups de feu retentissaient autour des tentes où la mission ne trouvait qu'un repos plein d'alarmes [1]. Pour comble de malheur, peu de temps après l'arrivée de la mission, des pluies torrentielles et des orages furieux s'étaient abattus sur la région ;

1. Rappelons ici que la mission se composait de M. et Mme Dieulafoy, M. Babin, ingénieur des ponts et chaussées, M. Houssay, docteur ès sciences naturelles. Mme Dieulafoy a donné dans le *Tour du monde* (1882-1886), la relation de son voyage en Perse, dont le charme a été fort goûté.

les récoltes étaient fort compromises. On en prit texte pour rédiger une pétition signée par le clergé musulman et adressée au gouverneur de l'Arabistan, dans laquelle on signalait les malheurs qui s'étaient abattus sur le pays comme une conséquence inévitable du séjour de chrétiens sur une terre sacrée, et comme un signe manifeste de la colère céleste[1]. Le gouverneur de l'Arabistan, qui avait donné une escorte militaire à la mission, fut requis par nos compatriotes de les protéger ; mais le premier il s'employa à les éloigner, leur conseillant de venir chercher asile chez lui et déclinant toute responsabilité au cas où les passions religieuses déchaîneraient une émeute qu'il s'avouait impuissant à réprimer[2]. La situation était fort grave. Le chef de la mission se rendait compte que s'il cédait une fois, c'en était fait des fouilles. D'autre part, rester lui créait un rôle plein de responsabilités et de périls : même l'ambassade française de Téhéran lui recommandait de suivre les conseils de la prudence. Après une délibération commune des membres de la mission, il fut décidé qu'on resterait, coûte que coûte ; les soldats furent placés en sentinelle autour des tranchées et reçurent ordre d'expulser les envahisseurs. Cette attitude énergique eut le plus heureux effet : les pèlerins se montrèrent tout à coup moins récalcitrants. On noua adroitement des relations avec le chef religieux de la contrée ; on lui fit comprendre les projets inoffensifs de la mission ; on promit de lui laisser en toute propriété la maison qu'on construisait pour abriter les explorateurs. La paix revint et à part quelques protestations isolées, on laissa les fouilleurs maîtres du terrain. Les ouvriers, séduits par la régularité de la paye et les bons traitements auxquels ils n'étaient pas habitués, conçurent bientôt une haute estime pour leurs patrons chrétiens. Bref, quand on enleva les premières caisses en 1885, on eut comme conducteur des attelages un descendant authentique du Prophète, tant le concordat établi avait donné d'heureux fruits !

D'autres incidents comiques montrent qu'au milieu de ces graves circonstances la gaieté française n'avait pas perdu ses droits. Un chef d'équipe, fourni par le Gouvernement lui-même, fut un jour accusé de vol. M. Dieulafoy le fit comparaître à la barre, et, comme l'accusé se confondait en protestations indignées contre les calomnies dont il était l'objet, il lui présenta finalement un gros volume en lui disant que ce livre était sacré pour les Français et que

1. *Revue archéologique*, août 1885, p. 54.
2. *Revue archéologique*. id., p. 50, lettre de Mozaber-el-Molk.

celui qui se parjurait en prêtant serment sur ces pages saintes s'exposait aux plus horribles malheurs. L'homme jura sans hésiter, baisa dévotement la couverture, le porta à son front et sortit, fier de sa justification. Quand il fut dehors, les rires éclatèrent. Le pseudo-Coran, le livre sacré des Français, était une partition des *Huguenots*, empruntée aux bagages de M^me^ Dieulafoy.

Au retour, on ne sortit des mains des Persans, que pour tomber entre celles des Turcs. Arrivés à Bassorah, minés par les fièvres et par la fatigue, nos compatriotes virent l'embargo mis sur leurs colis par ordre des autorités : on supposait que ces antiquités avaient pu être trouvées sur territoire ottoman et qu'en ce cas elles tombaient sous l'application de la nouvelle loi qui les attribue en toute propriété au Musée de Constantinople; des chaloupes à vapeur furent postées dans le fleuve, prêtes à couler les chalands, si l'on faisait mine de toucher à leur chargement. Ce fut une nouvelle source de discussions, de démarches, d'explications qui aboutirent heureusement à un bon résultat. Dès cette première année de campagne on put transporter en France une partie des frises en briques émaillées.

Dans la seconde, on fut aux prises avec des difficultés très sérieuses pour faire le transport des pièces lourdes, comme le chapiteau à figures de taureaux. Il s'agissait de conduire de Suse à Bassorah, distantes de 400 kilomètres, des charges de 2,000 à 3,000 kilos. On n'avait ni caisses, ni charrois, ni mulets dressés, ni routes : il fallut tout créer. On fabriqua, avec beaucoup de difficultés dans ce pays où le bois est une véritable rareté, des espèces de blindages autour des plus gros morceaux, de petites caisses pour les autres; on construisit cinq chariots à trois roues; outre les attelages des voitures, on organisa plusieurs convois dont un ne comptait pas moins de 30 mulets et de 43 chameaux. Les débuts furent particulièrement pénibles. Il fallait traverser pendant huit jours un désert sans eau où l'on ne se guidait qu'à la boussole. Obligés de marcher le plus souvent de jour, pour ne pas s'égarer, les voyageurs souffrirent des chaleurs tropicales de 49 degrés à l'ombre et 72 au soleil; M^me^ Dieulafoy, M. Babin et un ouvrier tombèrent un jour, frappés d'insolation. Les attelages, dirigés par des muletiers improvisés, n'obéissaient pas; les voitures, n'ayant pas d'avant mobile, ne pouvaient marcher qu'en ligne droite et ne tournaient pas; on perdait du temps à aplanir le chemin devant elles. Le premier jour, une charrette chargée de 1,500 kilos ne fit qu'un kilomètre de route! Peu à peu, l'entraînement et l'abaissement de la température permirent de voyager

beaucoup plus rapidement. Mais un jour, on se trouva en présence d'un torrent profond qui coupait le chemin. Après avoir sondé le fond qui se trouva être du gravier résistant, M. Houssay, chargé de la direction du convoi, lança une à une ses voitures chargées, en y attelant tous les mulets réunis; l'eau recouvrait complètement le chargement et le moindre déplacement eût été fatal : ce furent des minutes pleines d'angoisse. Enfin on vint à bout de tous les obstacles de la route, et, arrivés à Bassorah, on eut la joie d'apprendre qu'un vaisseau de guerre français, le *Sané*, venait recueillir les explorateurs et leur précieux butin. Ajoutons que le shah de Perse, dans son désir de prouver à la France le bon souvenir qu'il avait gardé de l'hospitalité reçue à Paris, a cédé à la mission Dieulafoy la part qui lui revenait sur les antiquités découvertes.

On voit par quelle série de péripéties auront passé les monuments qui prendront place, pour longtemps sans doute, dans la nouvelle salle du Louvre. En les voyant, on ne se souviendra pas sans émotion des efforts héroïques qu'ils auront coûtés et l'on rendra hommage à l'énergie persévérante de ceux qui ont risqué leur vie et leur santé pour enrichir d'un si beau don nos collections nationales.

Il n'est pas inutile d'ajouter que pour doter la France de ces belles trouvailles et en particulier d'un monument unique que nous envieront tous les musées d'Europe, la mission n'a pas dépensé plus de 53,000 fr. Cette somme modique a pourtant dépassé quelque peu le crédit total dont on disposait, tant sont modestes les ressources budgétaires que notre pays octroie aux fouilles archéologiques, en face des sacrifices parfois considérables que font l'Allemagne et l'Angleterre pour les antiquités [1]. Nous sommes heureux d'apprendre que notre Ministère de l'Instruction publique a tenu à honneur de parfaire la somme dépensée et qu'il vient de ratifier les engagements pris à l'étranger par nos missionnaires. Les résultats heureux de l'expédition française sont dus en grande partie à l'initiative et à la persévérance du directeur des Musées nationaux, M. de Ronchaud, qui a négocié pendant une année entière l'obtention des finances et fourni à M. Dieulafoy presque la totalité de ses subsides sur le budget spécial du Louvre; il a été puissamment secondé, d'ailleurs, au Ministère de l'Instruction publique, par

1. On sait que l'Allemagne a dépensé plus d'un million aux fouilles d'Olympie qui ont, il est vrai, donné le jour à une série de monuments de premier ordre, mais qui n'ont apporté au Musée de Berlin que des morceaux sans importance, la Grèce se réservant la propriété des objets découverts sur son sol.

M. Kœmpfen et par M. Charmes, pour réunir les crédits nécessaires. L'administration du Louvre peut donc se féliciter du rôle important qu'elle a joué dans cette entreprise et l'opinion publique estimera sans doute qu'on ne saurait trop encourager les missions de ce genre, alimentées par la caisse même du Musée. Les esprits les moins suspects de partialité pour les études archéologiques ne penseront pas que ce soit là de l'argent mal employé.

EDMOND POTTIER.

UNE

TOURNÉE EN AUVERGNE

(PREMIER ARTICLE.)

Andrea Mantegna et Benedetto Ghirlandajo a Aigueperse

Sans faire aux lecteurs de la *Gazette* des confidences personnelles qui pourraient ne pas les intéresser beaucoup, il est peut-être permis de leur avouer que le plus récent des biographes de Mantegna vient d'être soumis pendant plusieurs mois à tous les supplices de l'incertitude. Guidé par des livres plus ou moins aventureux, influencé par le témoignage de quelques amis qui pouvaient se tromper, il avait dit dans son dernier chapitre [1] que le maître de Padoue, épris de la dramatique légende de saint Sébastien, s'était complu à raconter plusieurs fois l'histoire du martyr expirant sous les flèches des bourreaux. Il le prouvait par deux exemples authentiques et fameux, car il y a un *Saint Sébastien* de Mantegna chez les héritiers des Scarpa à la Motta du Frioul, et on en peut voir un autre, admirable aussi et plus connu, au Musée de Vienne. Mais notre collaborateur, ambitieux, sinon de tout dire, du moins d'appeler l'attention des chercheurs sur une question obscure, ajoutait que le maître semblait avoir traité une fois encore le même sujet, et il demandait à tous les échos d'alentour si ce troisième *Saint Sébastien* ne serait pas celui que des touristes hardis ont signalé dans une chapelle de l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme).

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 208.

Notre ami allait plus loin. Sans garantir l'originalité du tableau, qu'il n'avait pas vu, sans vouloir anticiper sur le sentiment des doctes, il essayait d'expliquer comment, si étrange qu'elle parût d'abord, la présence d'un Mantegna dans une modeste église de la Limagne n'était pas un phénomène anormal. Il rappelait que, pendant la seconde moitié du xv^e^ siècle, le seigneur du lieu et de la région circonvoisine, était Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier, le compagnon de Charles VIII dans son expédition italienne de 1494-1495, et qu'on sait être mort à Pouzzoles le 5 octobre 1496. La rencontre de ce personnage historique avait été pour le rédacteur de la *Gazette* une de ces bonnes fortunes où se montre le doigt de la Providence, car Gilbert de Bourbon satisfaisait plus que tout autre aux exigences de la chronologie, et d'ailleurs il se rattachait à Mantoue par son mariage. En effet, il avait épousé en 1481 Claire de Gonzague, sœur du marquis François, le seigneur et maître de Mantegna. Il n'était donc pas impossible que le *Saint Sébastien* fût venu de Mantoue chez Gilbert de Bourbon, soit que la peinture ait été apportée par Claire de Gonzague au moment du mariage, soit qu'elle ait été envoyée par le marquis à son beau-frère Gilbert, dont il resta l'ami, malgré la politique, à sa sœur, à sa jeune nièce Anne, qui dans une lettre enfantine, écrite d'Aigueperse le 4 mai 1502, demande à son oncle de lui trouver « ung beau mary, bien riche et bien saige ».

En écrivant ces lignes dont le calme apparent dissimulait mal une profonde angoisse, nous nous disions avec perplexité qu'il ne suffisait pas d'avoir entendu parler d'Aigueperse par les géographes et que la première question à résoudre, et, dans tous les cas, la plus importante, était celle de savoir si le Mantegna, négligé par Mérimée dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, mais signalé ailleurs, n'était pas une invention chimérique. Il fallait donc y aller voir, et c'est peut-être par là qu'il aurait fallu commencer. C'est par là qu'on a fini.

Le ciel étant plein de lumière et le jeu des constellations se montrant propice, nous avons fait le voyage aux terres inconnues. Nous nous étions muni d'un crayon, d'un carnet, d'une lorgnette et d'un compagnon. Ce compagnon est de ceux qu'on peut nommer. C'est M. Louis Gonse. Homme prudent et sage et fort touché d'ailleurs de l'art du passé, il avait accepté la charge de m'empêcher de choir dans les fondrières de l'hypothèse, plus redoutables encore que les précipices de la route. Cette surveillance, devenue une collaboration, n'a pas produit de mauvais résultats. Nous avons donc vu Aigueperse, et puis, de vagues montagnes aux bleuissements veloutés apparaissant

à l'horizon, nous sommes allés un peu plus loin, fouillant ardemment les cathédrales et les paysages, et bien résolus à ne pas rapporter le moindre autographe de Vercingétorix. De là ces notes, qui seraient les plus lumineuses du monde, si le mot, rebelle aux transparences, pouvait garder quelque chose du beau rayon qui, aux premiers jours de septembre, éclairait l'Auvergne et en faisait l'admirable préface d'une Italie, lointaine encore, mais devinée.

Aigueperse n'est pas une ville : c'est une rue. A l'une des extrémités de cette voie où le soleil, accentuant le mépris qu'il a toujours eu pour Caravage, met de la lumière dans les ombres, est la gare du chemin de fer, une gare quelconque et dont la prose ne fait pas prévoir Mantegna. A l'autre bout de la rue, est une pauvre petite église humide et mal soignée qui a gardé son ancien nom, la Sainte-Chapelle, et qu'on assure avoir été fondée en 1475 par Louis I^er^ de Bourbon, chef de la branche des Montpensier. Au-dessus de la porte, on a encastré dans la muraille des fragments de sculpture décorative de style franco-italien et qui proviennent évidemment d'un édifice détruit, car, les textes le prouvent, au moment où le XV^e^ siècle allait finir, Aigueperse a connu des jours de splendeur.

D'après la tradition, il y aurait dans la Sainte-Chapelle deux figures de marbre, celle de la Vierge et celle d'un roi mystérieux qui, au sentiment populaire, serait l'image de saint Louis. Ces deux statues sont encore à leur place; mais elles ne sont pas belles, et la légende s'égare en croyant voir un saint dans ce roi, œuvre d'un ciseau secondaire. Cette figure est cependant curieuse : le personnage, grâce à la maladresse du sculpteur, est un peu court, il porte, à la mode de 1500, de longs cheveux pendants sur les oreilles et coupés droit sur le front. On le reconnaît. C'est Louis XII en personne, un Louis XII approximatif, fait par un maître qui a entendu parler du roi, mais qui ne l'a jamais vu de près. La figure est du reste intéressante sous le rapport de la technique. Elle est de marbre blanc et elle présente cette singularité qu'elle était à l'origine largement décorée de mosaïques imitant sur la robe royale les fleurs colorées d'une étoffe aux savantes broderies. Les petits cubes de verre, les pierres taillées, la substance même de la mosaïque ont été enlevés avec soin; il ne reste plus que les alvéoles, témoins des incrustations disparues. Cette suppression, œuvre d'un temps où la polychromie était regardée comme un cas pendable, doit être regrettée, car, nous avions là un exemple du travail du mosaïste appliquant son art spécial à la décoration du marbre. La statue, je l'ai dit, est fort ordinaire, presque maladroite,

et l'effigie n'est qu'à moitié ressemblante. Il est intéressant néanmoins, en arrivant à Aigueperse, de se trouver vis-à-vis d'une image de Louis XII. Ainsi, dès le début, on est dans l'atmosphère historique; on voit finir le XV^e^ siècle. Mantegna devient possible.

Mais si touchante qu'elle soit dans son abandon, et bien qu'elle ait conservé au panneau d'une porte intérieure une fine serrure qui parle de ses splendeurs passées, la Sainte-Chapelle n'est pas pour nous retenir longtemps. Députés par la *Gazette* et par notre caprice, nous n'avons pas le droit de nous attarder plus longtemps aux bagatelles d'un morceau de fer forgé et ciselé. Sosie nous a dit à quel signe le véritable Amphitryon peut être reconnu. Il a raison. La véritable église à Aigueperse est celle où il y a un Mantegna.

O prodige! La réalité n'est pas au-dessous de nos espérances. Au mur d'une des chapelles de l'abside éclate, dans les douceurs estompées de la détrempe, une figure splendide et nue, un *Saint Sébastien* plus grand que nature et qui, sauf une égratignure insignifiante au bas de la toile, a l'air d'arriver de Mantoue. Nul doute, c'est le Mantegna cherché. Mon compagnon de voyage se jette dans mes bras; j'essaie en vain de lui répondre par une pantomime expressive : ce n'est pas le moment de rire; nous devenons extrêmement sérieux. Les circonstances sont d'ailleurs favorables. Les femmes sont assises sur leur porte et font de la dentelle; les maris travaillent aux champs ou battent les cartes dans un café voisin. L'église est déserte. On va donc pouvoir être heureux.

On le serait à moins. Le tableau est superbe et il devra désormais s'ajouter à l'émouvante nomenclature des œuvres du grand Mantegna. Par la disposition générale et par le sentiment, le *Saint Sébastien* d'Aigueperse rappelle celui du Musée de Vienne. Mais il en diffère par le détail comme par les dimensions [1] et il implique, de la part du noble inventeur, la volonté d'une recherche nouvelle. Attaché par les pieds et par les bras à une colonne cannelée, voisine d'un pilastre en partie ruiné dont le sommet supporte le fragment d'une arcature, le martyr est debout, expirant et victorieux. Il est abondamment percé de flèches, mais il n'est pas mort, il relève un peu la tête et il

1. La hauteur du tableau est de 2^m^,55, la largeur de 1^m^,40. Nous adressons nos très vifs remerciements à un amateur de Clermont, M. A. Tillion, qui a bien voulu photographier pour nous cette peinture inédite, et à M. de la Foulhouze, dont le zèle s'est si largement dépensé au profit de notre recherche. L'excellente photographie de M. Tillion a servi à exécuter la gravure que nous publions aujourd'hui. (N. D. L. R.)

tourne son visage vers le ciel avec une expression de douleur extasiée. A droite, au premier plan, deux demi-figures coupées par le cadre à la hauteur du buste. L'une est celle d'un archer qui, tenant encore quelques flèches à la main, s'éloigne avec l'inquiétude farouche d'un bourreau dont la conscience n'est qu'à moitié satisfaite, car il se demande s'il n'aurait pas dû décocher un trait de plus sur le corps de ce beau jeune homme à l'agonie. L'autre figure, placée dans l'angle de la toile, est celle d'un bourgeois pacifique et rubicond qui est venu assister en curieux au spectacle et qui s'en retourne enchanté de s'être amusé un instant. Ces deux têtes sont des portraits. Elles sont admirables dans l'accent de leur physionomie parlante, celle surtout de l'archer qui regrette de n'avoir pas épuisé sa provision de flèches. Il y a dans son regard des trésors de méchanceté et de colère. Son compagnon est parfaitement heureux. On le voit, ici comme ailleurs, Mantegna est le plus expressif de tous les maîtres.

Le Saint Sébastien et les deux demi-figures que nous avons dites, s'enlèvent sur un décor qui est à la fois sobre par le ton et très riche par la multiplicité des accessoires. A gauche s'amoncellent des débris antiques et des rochers où pousse un figuier aux feuillages vivaces ; à droite, le fond, peint avec une délicatesse infinie dans une note blonde, groupe devant une construction où s'ouvre une porte à la romaine, toute une série de petites figurines, cavaliers, bourgeois et marchands. Mantegna s'est amusé à varier le détail. Un des marchands semble occupé à installer au seuil de sa boutique des dinanderies et des engins de ménage. Ce fond, que dominent des montagnes bizarrement découpées et qu'enveloppent des gris limpides et chauds, rappelle les horizons peuplés dont Gentile Bellini enrichit ses tableaux de la vie orientale.

Il y a bien des choses à noter dans la figure du Saint Sébastien. Le style a les fiertés élégantes qui se rattachent à la plus grande manière de Mantegna ; les pieds du martyr sont d'une beauté incomparable, et pourraient être donnés comme modèles aux dessinateurs les mieux informés. Le saint, nous l'avons dit, est nu, mais il a au bas du torse une draperie grisâtre qui, par la qualité du ton, le caractère des plis et le maniement du pinceau rappelle l'étoffe qui recouvre la partie inférieure du corps du *Christ* en raccourci de la galerie Brera. Mais c'est le modelé surtout et la lumière qui font du *Saint Sébastien* une œuvre d'une importance capitale. Le rayon tombant du ciel illumine la poitrine du supplicié, il en caresse doucement les formes, pleines, savantes, savoureuses comme celles d'un dieu antique : insen-

siblement, la lumière se dégrade dans une demi-teinte délicate et se répand sur les autres parties du corps. Les carnations sont faites avec des gris d'argent et des notes d'un rose pâle sur lesquelles éclatent, avec sobriété d'ailleurs, ici quelques gouttes, là quelques traînées de sang vermeil. Je ne veux pas répéter ce qui a été dit dans une récente étude sur Mantegna ; mais il est bien vrai que ce torse, si finement modelé dans le clair et presque sans ombre, annonce Léonard et fait pressentir Corrège. L'ensemble est très doux, très simple, avec une morbidesse déjà lombarde. Pour la transparence de la lumière glissant sur les méplats et sur les reliefs, ce jeune corps doit être placé bien près des beaux génies ailés et nus qui, aux Archives de Mantoue, soutiennent l'inscription en l'honneur de Louis de Gonzague. Certes, nous savions bien, avant de venir à Aigueperse, que le nom de Mantegna s'inscrit au premier rang dans la liste des précurseurs. Devant le *Saint Sébastien*, ce caractère de prévision prophétique, cette notion de l'art complet et définitif avant l'heure prennent l'évidence de la certitude. Le maître padouan a tout compris lorsque les autres hésitaient encore, et il a tout dit.

Se peut-il que la France ne connaisse pas les origines du trésor qu'elle possède aux confins du Bourbonnais et de l'Auvergne? Au bas du tableau figure le numéro d'une exposition locale (417), et c'est en effet sous ce numéro que l'œuvre a été exposée en 1863 à Clermont-Ferrand. Nous avons retrouvé un exemplaire du catalogue. Le tableau y est désigné ainsi qu'il suit : « 417. *Saint Sébastien*, tableau peint en détrempe, provenant de la maison de Bourbon, attribué à Mantegna, École Italienne, XV^e^ siècle. — L'église d'Aigueperse[1]. »

Ce texte, que nous ne connaissions pas lorsque nous écrivions notre article du 1^er^ septembre, nous a troublé et ravi. Il prouve que, grâce à une tradition qui n'a pas été inventée pour les besoins de la cause, on savait à Clermont et à Aigueperse, que le *Saint Sébastien* de Mantegna provient de la « maison de Bourbon ». En présence de cette affirmation qui donnait une sorte de vraisemblance à nos conjectures, que pouvions-nous faire? Nous avons supplié les auteurs du Catalogue de 1863 de préciser leur écriture, de nous apprendre sur quelle base reposait la tradition et surtout de nous dire de quel Bourbon ils avaient voulu parler, car, on le sait, la famille est des plus compliquées, et au XV^e^ siècle, elle est partout chez elle dans la France auvergnate, bourbonnaise et forézienne. La réponse à cette

1. *Exposition de Clermont-Ferrand. Notice des tableaux anciens et modernes et des objets d'art et d'archéologie.* Clermont, 1863, p. 50.

question ne paraît pas être dans les livres : nous l'y avons vainement cherchée. La vérité est dans les archives. On a bien voulu nous promettre d'y entreprendre quelques fouilles intelligentes. Il est prudent d'en attendre le résultat.

Si, comme nous l'avons supposé, le tableau de Mantegna est venu en France chez Gilbert de Bourbon et sa femme Claire de Gonzague, il a pu être placé d'abord au château de Montpensier. C'était là le domicile réel du collaborateur de Charles VIII lors de l'expédition italienne. Mais ce château a eu de terribles aventures. Il déplaisait à Richelieu qui, à la fin de 1633, le fit démolir : il ne reste plus que la colline sur laquelle se dressait la redoutable forteresse [1]. C'est peut-être lors de ce déménagement forcé que le *Saint Sébastien* a été apporté à Aigueperse. Mais il peut y être venu directement, car Aigueperse, si modeste aujourd'hui, a eu jadis une vitalité assez active. Gilbert de Bourbon, qui en était seigneur, mit toujours une certaine coquetterie à ne pas déplaire aux gens de la ville : ayant appris qu'ils considéraient comme une menace le projet qu'il avait annoncé d'y élever un château fort, il leur écrivit le 6 mars 1485 qu'il se bornerait à bâtir une maison de plaisance. Cette maison doit avoir été construite puisqu'elle est datée d'Aigueperse, la jolie lettre d'enfant que la fille de Gilbert adresse en 1502 à son oncle François de Gonzague. Enfin, sans parler de sa Sainte-Chapelle et de son église Notre-Dame, la ville possédait un couvent de religieuses, le couvent de Sainte-Claire, qui eut pour abbesse une fille naturelle de Charles Ier, duc de Bourbon, légitimée en 1452. Un donateur généreux, Gilbert ou sa femme, ne devait donc pas être embarrassé le moins du monde pour placer à Aigueperse un tableau de Mantegna. Mais, je le répète, cette question des origines demeure incertaine. Il reste à trouver la pièce d'archive qui dira tout. L'important, c'est la peinture; elle est là, elle est chez nous, et c'est un admirable chef-d'œuvre.

Il y a dans l'église, au mur d'une chapelle voisine de celle qu'habite le Mantegna, un autre tableau italien, un autre problème. C'est une *Nativité* de Benedetto Ghirlandajo. L'existence de cette composition n'est un secret pour personne et il n'y avait point à la découvrir. Les livres modernes l'ont plusieurs fois signalée. Dès 1837, Mérimée en disait un mot dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*. Plus récemment,

1. Par un acte du 3 novembre 1633, un sieur Meusnier et ses associés s'engagèrent, moyennant une indemnité de 5,600 livres, à raser le château de Montpensier. Francisque Reynard, *Éphémérides d'Auvergne*, 1870, p. 373.

M. Émile Montégut en donnait une description [1]. Enfin la *Nativité* est mentionnée, en 1874, par Adolphe Joanne qui ajoute que l'œuvre « porte la signature de B. Ghirlandajo et la date de 1460 ». On verra tout à l'heure que ce renseignement est un peu hasardeux. Mais l'attribution est exacte, et il semble que l'indication fournie par le touriste aurait dû éveiller la curiosité des historiens. Benedetto Ghirlandajo à Aigueperse, à côté de Mantegna! Voilà bien des surprises pour un jour! Et comme il nous a fallu du temps pour apprendre que la Limagne est une province de l'Italie!

On a toujours su à Florence et ailleurs que Benedetto Ghirlandajo, frère du grand Domenico, était venu travailler en France. Vasari le dit en propres termes, mais d'une façon assez singulière. On se rappelle sa phrase : « *Essendo poi stato Benedetto parecchi anni in Francia, dove lavorò e guadagnò assai, e' se ne tornò a Firenze con molti privilegi e doni avuti da quel re in testimonio della sua virtù.* » Ainsi Vasari croit que, pendant son séjour en France, Benedetto a travaillé pour un roi, lequel, si l'on tient compte des dates, ne saurait être que Charles VIII [2]. Lanzi est plus prudent : il ne dit pas quel est le personnage qui a employé le frère de Dominique et l'a noblement récompensé. « *Benedetto*, écrit-il, *dipinse in Francia forse più che in Italia.* » Les recherches des modernes n'ont rien ajouté à ces vagues renseignements. M. Eugène Müntz qui, dans la *Renaissance*, eut été heureux de signaler un fait de quelque importance pour l'histoire de la première invasion italienne, se borne à rappeler le passage de Vasari sur la promenade de Benedetto et il constate qu'il ignore « absolument la nature des travaux exécutés par le maître [3] ». Qui sait si le tableau de Notre-Dame d'Aigueperse ne nous apprendra pas quelque chose de nouveau?

1. *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 123.

2. Vasari est hanté par cette idée fixe que tous les Florentins qui passent les Alpes vont à la cour du roi de France, que toutes les œuvres sont faites pour lui. Après avoir parlé du voyage de Benedetto, il s'occupe des travaux de son frère et il écrit : *Fece David sopra un grosso quadro di noce, per mandarla al re di Francia, una Madonna di musaico... che fu molto lodata.* Or Charles VIII ne fut pour rien dans l'affaire. La mosaïque de David, c'est celle du Musée de Cluny qui, d'après l'inscription disparue, était de 1496 et qui, comme le dit l'inscription subsistante, fut apportée d'Italie par Jean de Ganay, président du Parlement de Paris. Jean de Ganay était à côté du roi lors de l'expédition de 1494 et, l'un des premiers, il est entré à Florence. — La Pilorgerie, *Campagne et bulletins de la grande armée d'Italie*, 1866.

3. *La Renaissance en Italie et en France*, 1885, p. 546

Mais tout d'abord, il faut préciser certaines dates qui, par suite de l'insuffisance des recherches premières, sont restées longtemps flottantes. Benedetto Ghirlandajo est le troisième fils de Tommaso Bigordi. L'aîné, c'est Domenico, le grand fresquiste de Santa-Maria-Novella et de la chapelle des Sassetti; le second, David, est essentiellement mosaïste. Benedetto, le dernier venu, est né en 1458[1], il est mort à Florence, le 17 juillet 1497. Nous savons le nom de sa veuve, Donna Diamante, qui, s'étant remariée, devint la mère d'un homme illustre, l'historien Benedetto Varchi, et c'est même, disons-le en passant, une chose touchante que de voir cette veuve donner à son fils du second lit le prénom du mari regretté. La première des dates que nous avons indiquées (1458) répond avec éloquence à celle que l'auteur de l'*Itinéraire général de la France* a cru lire sur la *Nativité* d'Aigueperse. En 1460, Benedetto a deux ans. Le tableau que nous avons sous les yeux est l'œuvre d'un peintre un peu plus âgé.

Nous donnerions une notable partie de notre patrimoine pour savoir à quelle époque Benedetto Ghirlandajo est venu en France et combien de temps il y est resté. Nous l'ignorons absolument; mais nous devinons à peu près à quel moment il a dû retourner à Florence. En effet, l'illustre chef de la famille, Domenico, meurt le 11 janvier 1494. Aussitôt les deux survivants travaillent à terminer les peintures qu'il laissait inachevées. Si l'on tient compte de la date de la naissance de Benedetto et de celle de sa mort, on voit que son séjour en France correspond aux dernières années du règne de Louis XI et à la première période de celui de Charles VIII. Le tableau d'Aigueperse est bien de ce moment; tout y parle du XV^e^ siècle qui va finir.

Il est charmant, ce tableau. La scène se passe dans l'humble crèche où le petit Jésus, qui vient de naître, reçoit, en présence de la Vierge et de saint Joseph, la visite des anges. Il n'y en a pas moins de seize, et ils sont tous plus florentins les uns que les autres, avec des têtes gracieusement féminines inspirées par le souvenir des fresques de Santa-Maria-Novella; car Benedetto est, moins la puissance, un disciple absolu de son glorieux frère Domenico; il appartient au même idéal. Il n'est cependant pas un copiste. Il a montré une sorte de personnalité familière dans l'arrangement et le décor de sa *Nativité*. La composition est presque celle d'un tableau de genre. On voit, dans la crèche, le bœuf, l'âne, et aux premiers plans toutes sortes d'objets

1. Dans sa *Denunzia de' beni* de 1480, Tommaso Bigordi déclare que son fils Benedetto, alors âgé de vingt-deux ans, était *miniatore*, mais qu'il a dû abandonner le métier à cause de la faiblesse de sa vue. Gaye, *Carteggio*, I, p. 266.

peu solennels, entre autres une selle et une paire de sabots dont la forme rustique est encore en usage dans le pays. Au fond, à droite, deux personnages — un homme et une femme — représentés en buste, apparaissent appuyés sur une sorte de clôture en planches. Ce ne sont pas des donateurs : Benedetto aurait mis plus en évidence les gens de qualité qui employaient son pinceau. Ce sont des amis et on y reconnaît la main d'un peintre qui a été miniaturiste dans sa jeunesse et qui reste attentif au fin détail des physionomies ressemblantes. A gauche, l'horizon est occupé par un paysage où se profilent des collines, où s'étalent des verdures. N'est-ce pas un coin de la campagne française? Malheureusement, cette partie du tableau n'est plus dans son état primitif. Pour cacher les traces d'un accident dont nous ignorons l'histoire, on a dû coller sur la peinture originale un morceau de toile où se continue le paysage compromis. Cette réparation a été faite assez grossièrement; mais il est juste de dire qu'elle n'intéresse qu'une partie accessoire du tableau.

Au montant d'un des piliers qui supportent la toiture de l'étable est un *cartello* simulant un petit rectangle de papier attaché par quatre cachets rouges. C'est une inscription. Il faut la lire à tout prix, car nous ne savons de Benedetto que ce que Vasari a bien voulu nous dire, et l'ignorance est le plus amer des supplices. Mais, vue d'en bas, l'inscription n'est pas seulement miniaturée, elle est illisible. Je fais observer à mon camarade que nous avons négligé d'amener avec nous un lynx, et nous jurons de ne pas voyager à l'avenir sans le secours de ce collaborateur indispensable. Réduits à nos propres forces, escomptant par avance les bénéfices d'une autorisation, qui nous a d'ailleurs été gracieusement accordée après le crime — car M. le curé d'Aigueperse est bienveillant pour les archéologues — nous grimpons sur l'autel et, non sans efforts, nous parvenons à lire quelque chose. O surprise! L'inscription est en français. Tout en gardant sa Toscane dans le cœur, l'aimable Benedetto a appris la langue des barbares et il s'en sert sans trop de maladresse. Malheureusement l'écriture a subi quelques avaries; la chapelle n'est pas très claire et nous avons le regret de ne pouvoir rapporter un texte définitif. Voici cependant les cinq lignes que nous croyons avoir lues :

Ie Benedit a Guirlandaje florentin
Ay fait de ma main ce tablautin
Mil CCCC... a b n la maison
de Monseigneur le conᵖᵉˡ.. Mon
treau Daupin Dauvergne.

Cette lecture, je me hâte de le dire, devra sans doute être vérifiée avec des yeux nouveaux; mais malgré les vides et les incertitudes qu'elle présente, l'inscription est des plus curieuses. Par suite de l'effacement partiel ou de l'usure de la troisième ligne, il se produit une lacune tragique. La date nous manque. Les quatre C sont suivis de divers chiffres, et le dernier paraît être un 9, mais tout cela est très confus. C'est un véritable malheur, puisque, sauf pour la naissance et pour la mort, notre ami Benedetto Ghirlandajo n'a pas de chronologie.

Mais que de choses précieuses dans cette inscription malaisément déchiffrable! Le mot *tablautin* est imprévu. Benedetto, nouveau dans le maniement de la langue française, traduit à sa façon le *quadrettino* des Italiens. A la ligne suivante, il nous pose une énigme en notant qu'il a fait son tableau *a b n*, la maison de monseigneur le connétable : *a b n* semble vouloir dire *à Bourbon*. Est-ce Bourbon-Lancy? Est-ce Bourbon-l'Archambault? Au point de vue des dates — car l'œuvre a été exécutée de 1480 à 1490 — les deux interprétations seraient autorisées, mais nous écartons la première : à l'heure où Benedetto travaille en France, Bourbon-Lancy n'est pas la maison du connétable. C'est le domaine dont Pierre II, duc de Bourbon, et sa femme Anne de Beaujeu deviennent propriétaires le 13 décembre 1488[1]. La maison du connétable, à ce moment du moins, doit être Bourbon-l'Archambault, le nid féodal de la famille.

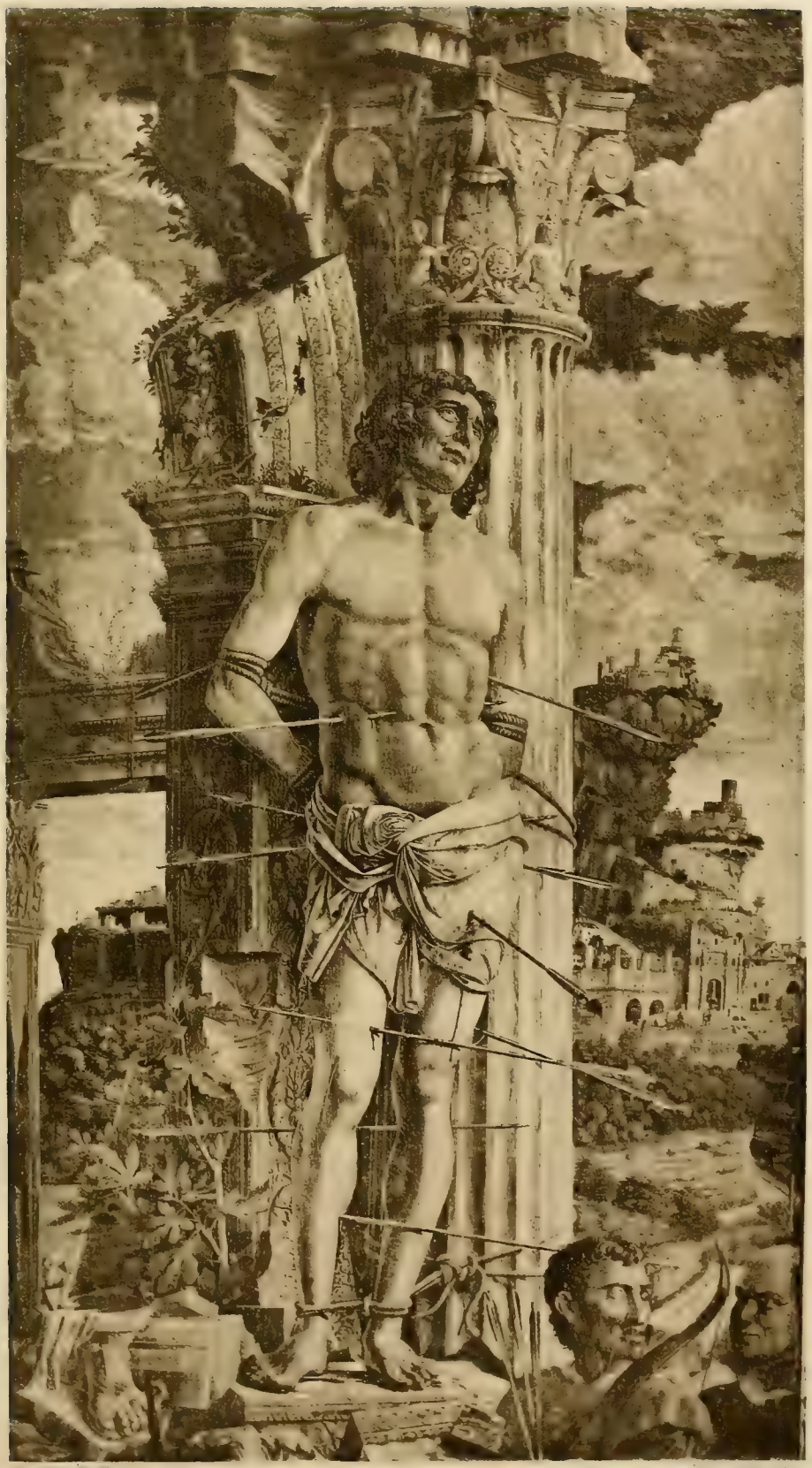
Et quel est donc le connétable? Ce ne peut être que Jean II de Bourbon, fils de Charles Ier et d'Agnès de Bourgogne. C'est un personnage de marque et qui fut étroitement mêlé aux faits historiques du temps. Il est le frère aîné de Pierre II, que nous venons de nommer, de Charles, archevêque de Lyon et cardinal, et de Louis, évêque de Liège, celui-là même qui, ainsi qu'on l'apprend par un fougueux tableau d'Eugène Delacroix, fut cruellement assassiné par le Sanglier des Ardennes. Jean II avait aussi des sœurs qui n'avaient point fait des mariages vulgaires : ses beaux-frères s'appellent le prince d'Orange, le duc de Savoie, Charles le Téméraire. Sa belle-sœur, Anne de Beaujeu, est la fille de Louis XI, régente pendant la minorité du petit Charles VIII. Ce sont sans doute ces grandes parentés qui ont fait croire à Vasari que Benedetto Ghirlandajo a pu travailler pour un roi. Ce titre manqua à Jean II, mais il en eut d'autres. Comte de

1. L'acte d'acquisition se retrouve dans les pièces justificatives que M. de Chantelauze a mises à la suite de l'*Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez*, de J. F. de la Mure, t. III, p. 214.

Clermont jusqu'à la mort de son père en 1456, il devint alors duc de Bourbon et d'Auvergne. Bientôt, il est grand chambrier de France (1457), gouverneur du Languedoc (1466), lieutenant général du roi en diverses provinces (1475) et enfin connétable en 1483. Il mourut à Moulins le 1er avril 1488. N'est-ce pas dans sa maison que Benedetto a peint la charmante *Nativité* d'Aigueperse ?

D'après une tradition depuis longtemps conservée dans le Puy-de-Dôme, le tableau viendrait du château de Montpensier. Véritablement, nous n'en savons rien ; mais le fait ne serait pas impossible, car la peinture, surtout quand elle est de petite dimension, est complaisante et se prête à tous les voyages. Mais, de même que nous l'avons fait pour le Mantegna, nous renonçons à chercher dans les livres le renseignement qu'ils ignorent. Il faut laisser la parole aux archivistes ; les papiers dont ils ont la garde savent encore bien des secrets. Ce qui importe c'est que Vasari ne s'est pas trompé : Benedetto Ghirlandajo a vécu en France, pendant une période dont la durée reste incertaine, mais qui s'achève aux environs de 1494, puisque peu après il est occupé à Florence à terminer les œuvres de son frère Domenico. Son séjour dans nos provinces du centre est antérieur à l'expédition de Charles VIII qui se prépare et qui va créer un lien nouveau entre l'art italien et l'art français. A-t-il, comme le pensait Vasari, travaillé pour le roi ? Nous l'ignorons encore. L'inscription dont il a décoré son tableau d'Aigueperse — et c'est presque la seule écriture qu'il nous ait laissée — nous montre Benedetto faisant de la peinture chez un Bourbon, qui est connétable et qui doit être Jean II, mort en 1488. Mais l'artiste florentin a pu, dans la famille même, trouver d'autres clients. Sa mémoire s'est conservée dans le pays. On se souvient de lui à Moulins, et nous y verrons au retour des œuvres qui lui ont été attribuées. Ces œuvres, elles auraient été faites pour Pierre II, duc de Bourbon et d'Auvergne, et pour sa femme Anne de Beaujeu. Alors même qu'elle manquerait de base, cette tradition persistante serait curieuse à noter. Et voilà que, dans son excellente étude sur les collections de Chantilly [1], M. Georges Lafenestre signale un portrait de Louis II de la Trémoille, et se demande s'il ne conviendrait pas de l'attribuer à Benedetto Ghirlandajo. La question n'est nullement indiscrète. Le vainqueur de Saint-Aubin du Cormier, le futur soldat de la guerre lombarde était tout à fait du monde où vécut Benedetto pendant son voyage en France. Si M. Lafenestre avait

1. *Gazette*, nouvelle période, t. XXII, p. 484.



MARTYRE DE SAINT-SÉBASTIEN

Église d'Aigueperse (Puy de Dôme)

cherché la femme, ce qui est le devoir des amoureux, des historiens et des juges, il aurait pu ajouter que Louis de la Trémoille avait épousé, le 9 juillet 1485, Gabrielle de Bourbon, sœur de Gilbert, comte de Montpensier. Benedetto a pu travailler particulièrement pour Jean II le connétable, mais, monté sur un bon petit cheval, il a dû courir de château en château : il a vu en leur beau costume à la Charles VIII tous ces vaillants et toutes ces élégantes.

Je dois m'excuser de m'être arrêté si longuement sur des choses qui, au sentiment de plusieurs, pourraient paraître d'un mince intérêt ; mais nos amis les Italiens, sachant que le frère de Domenico Ghirlandajo avait vécu en France, s'étonnaient qu'aucune recherche n'eût encore été faite dans nos régions sur ce voyageur trop oublié. Nous apportons modestement un principe d'information, le commencement d'une enquête qui, si elle est poursuivie par d'autres, pourra devenir féconde. Je supplie les archivistes du Puy-de-Dôme, de l'Allier et même celui de Saône-et-Loire (à cause de Bourbon-Lancy) de fouiller allégrement leurs papiers et de pousser un cri si, dans les entourages des ducs de Bourbon et du comte de Montpensier, ils trouvent un « Bénédit » ou tout autre artiste italien au nom francisé. C'est dans ce pays que doit s'exercer la première recherche. J'entrevois confusément que, pendant le xv^e^ siècle, ces confins du Bourbonnais et de l'Auvergne ont été un coin béni, où l'art a semé son caprice et ses fleurs divines. Notre début n'y est point trop malheureux. Décidément, on ne parle pas assez d'Aigueperse. Voir en un seul jour un admirable Mantegna, encore tout illuminé du rayon de Mantoue, et un délicieux Benedetto Ghirlandajo, fait chez nous et pour l'un des nôtres, ce n'est pas une médiocre aventure. Elle prouve qu'au lieu de vivre renfermé dans Paris, occupé à écrire pour la *Gazette* des pages inutiles, il vaudrait beaucoup mieux, dès que le ciel nettoyé s'emplit de lumière, partir et aller au hasard du chemin fouiller à quelques kilomètres de chez soi un pays qui est aussi inconnu que le Congo. Ce pays ignoré, c'est la France.

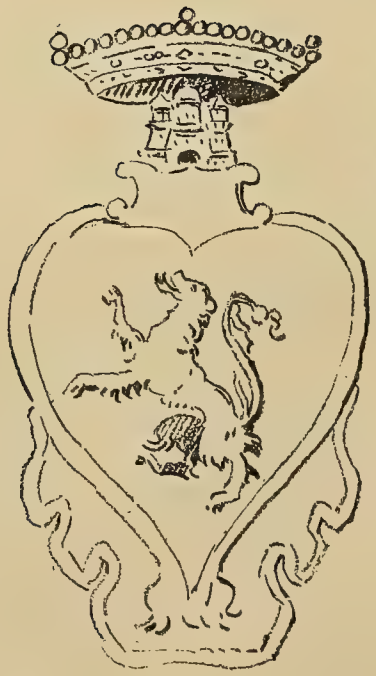
PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement*)

GÉRARD TER BORCH

ET SA FAMILLE

(PREMIER ARTICLE.)



La vie de Ter Borch était jusqu'à ces derniers temps restée assez obscure. Quelle était la date exacte de sa naissance? Quels avaient été ses maîtres? Quelle créance méritent les informations données sur lui par Houbraken? C'étaient là autant de questions auxquelles tout récemment encore il eut été impossible de répondre. Dans une étude qui fait honneur à son savoir autant qu'à la sagacité de ses conjectures, M. W. Bode invitait chaleureusement les érudits hollandais à diriger de ce côté leurs recherches [1]. Au moment même où il leur adressait cet appel, une importante découverte venait non seulement mettre en lumière certaines périodes de la vie du maître, mais nous faisait pénétrer dans l'intimité de toute sa famille. Comme il

1. Cette étude, publiée d'abord dans le *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen* (1881), a été depuis presque entièrement reproduite dans les fragments réunis sous le titre : *Studien zur Geschichte der Hollandischen Malerei*, 1 vol. in-8°. Brunswick, 1883. Vieweg et fils.

arrive souvent, la source de ces documents ainsi révélés avait été indiquée depuis longtemps et Smith, dans son *Catalogue raisonné* publié en 1833, rapportait déjà qu'un descendant du peintre Netscher lui

LE PALAIS GALLIEN A BORDEAUX.

(Dessin de G. Ter Borch le vieux.)

avait affirmé que l'on conservait encore dans la famille de Ter Borch de nombreux dessins faits en Italie par le célèbre artiste. Netscher, en sa qualité d'élève de Ter Borch, se trouvait bien placé pour donner à son parent cette indication qui était en partie exacte. Mais personne n'avait eu l'idée de s'y arrêter et d'en poursuivre la vérification,

quand, à propos d'une Exposition d'objets d'art ouverte en 1882 dans la petite ville de Zwolle, M. Bredius, — l'infatigable chercheur auquel nous devons tant de curieuses révélations sur l'École Hollandaise, — fut mis en rapport avec un descendant de Ter Borch, M. Zebinden, qui offrit de lui communiquer tous les papiers demeurés en possession de sa famille. M. Bredius ayant aussitôt accepté, se trouva en présence d'un amas de richesses tout à fait inespéré; un véritable monceau d'albums, de dessins, de pièces généalogiques et de documents de toute sorte qu'il n'eut que le temps de parcourir à la hâte, mais sur lesquels il s'empressa de rédiger une courte notice [1].

L'éveil était donné et, sur la demande de M. Zebinden, M. Van Doorninck, le savant archiviste de l'Over-Yssel, publia en 1883, dans les Mémoires de la Société littéraire de cette province, un travail où il établissait exactement la généalogie de la famille, les noms de ses membres et les dates des principaux événements qui la concernaient. Peu de temps après, M. Zebinden étant mort, ses héritiers se décidèrent à vendre les albums et les documents en question. Le tout fut envoyé à Amsterdam au printemps de cette année, et M. Ad. Scheltema, qui devait diriger les enchères, donna dans le catalogue publié à cette occasion l'énumération des pièces les plus importantes qui composaient cette collection [2]. Instruit de ces faits, je partis aussitôt pour la Hollande où M. Scheltema, — avec une obligeance dont je ne saurais assez le remercier, — mit à ma disposition tous ces éléments d'étude et m'autorisa même à prendre les calques qui accompagnent cet article.

Malgré ce qui m'en avait été dit, l'ensemble des matériaux ainsi réunis dépassait mon attente. Si les dessins n'avaient pas une valeur artistique de premier ordre, leur nombre et leur rapprochement présentaient, au point de vue historique, un intérêt capital. Par une heureuse rencontre, la plupart des membres de la famille Ter Borch savaient tenir un crayon, et leurs portraits, leurs œuvres, la représentation des moindres événements de leur existence familière se succédaient aux pages de ces curieux albums, à côté desquels des lettres, des poésies, des notes manuscrites ou imprimées m'apportaient leur contingent d'informations précises et sûres. Malheureusement, ces

1. Insérée dans le *Zeitschrift für Bildende Künste* de Lutzow : Eine Ter Borch Sammlung, 1883. p. 370 et 406.

2. La vente a eu lieu le 15 juin dernier et, ainsi qu'on pouvait le souhaiter, la plupart de ces pièces, acquises par la Société *Rembrandt*, resteront dans le pays.

dessins et ces nombreux documents étaient épars, disséminés comme au hasard sur ces feuilles où se rencontraient des dessins originaux et des copies, des œuvres d'artistes célèbres ou des essais informes d'obscurs débutants, des modèles de calligraphie ou des silhouettes découpées au ciseau, tout cela pêle-mêle, sans aucun souci d'ordre ou de chronologie, suivant un classement absolument arbitraire, mais déjà ancien, et qu'on avait avec raison respecté. Peu à peu cependant, en m'aidant des travaux de mes prédécesseurs et à force de rapprocher des dates, des inscriptions, de confronter des écritures ou des dessins, je parvenais à m'orienter dans ce dédale et tous ces Ter Borch m'apparaissaient avec leurs physionomies propres, leurs goûts et leurs habitudes. Déjà intéressé par ces révélations, j'étais naturellement désireux de voir le cadre où s'étaient écoulées leurs existences et de les replacer dans leur vrai milieu. Je poussai donc jusqu'à Zwolle et à Deventer, curieux de visiter ces villes si franchement hollandaises et d'y rechercher quelque trace de ce passé disparu. Bien que la tâche fût difficile, car l'ancien aspect de ces vieilles cités a été profondément modifié, je pus cependant, surtout à Zwolle, recomposer en quelque manière cet aspect, grâce à l'amabilité de M. Van Doorninck, qui voulut bien m'y servir de guide et compléter par ses attachantes explications les renseignements que me fournissait à cet égard le petit musée formé par ses soins.

Mais dans ces études sur les Ter Borch j'avais été devancé par un jeune savant attaché aux archives de Rotterdam, M. E. W. Moes. En causant avec lui du sujet qui nous occupait tous deux, j'avais pu reconnaître que si nous avions été amenés sur plus d'un point à des conclusions et à des résultats pareils, il apportait dans le dépouillement des pièces documentaires une expérience acquise à bonne école et qui me faisait complètement défaut. Pour le plus grand profit des lecteurs de la *Gazette*, aussi bien que pour ma propre sécurité, je résolus de lui laisser la primeur d'un travail qui, j'en étais certain à l'avance, serait fait avec méthode et conscience. Avec un obligeant empressement, M. Moes m'a communiqué, dès sa publication, ce travail récemment inséré dans l'excellent recueil *Oud-Holland*. C'est en utilisant tant de précieuses ressources que j'essaierai brièvement à mon tour de reconstituer la vie et l'œuvre de Ter Borch. Mais il m'a paru qu'en résumant d'abord ici les informations nouvelles recueillies sur son père et sur les principaux membres de cette famille, je ferais mieux comprendre ensuite le caractère et le talent du grand artiste qui en a été la plus haute illustration.

I.

Le nom de Terburg, sous lequel nous sommes habitués, en France, à désigner le célèbre artiste, n'est ni le sien, ni celui de sa famille. Malgré les scrupules que nous éprouvions à modifier une appellation consacrée chez nous par un long usage, nous avons dû nous décider à accepter la dénomination Ter Borch, généralement adoptée aujourd'hui, non seulement en Hollande, mais partout à l'étranger, et qui d'ailleurs — on le verra par les fac-similés de signatures que nous reproduisons ici — est seule conforme à l'orthographe usitée par le peintre et par tous les siens.

Cette famille des Ter Borch était originaire de Zwolle et comptait parmi les premières de la cité, à laquelle, dès le xv[e] siècle, elle fournissait des magistrats municipaux. Le père de Gérard, qui devait donner à son fils le prénom qu'il portait lui-même, était né en 1584. Il était le quatrième enfant d'Herman Ter Borch, receveur des impôts de la ville, et ses parents avaient sans doute quelque aisance, car, après avoir reçu une bonne éducation classique, il quittait bien jeune encore son pays pour voyager à travers l'Europe et se perfectionner dans l'étude des langues. Pendant huit ans, de 1602 à 1610, il resta éloigné de la Hollande, parcourant successivement l'Allemagne, l'Italie et la France. Il aimait les arts et avait probablement commencé à peindre avant son départ. A Rome, où il séjourna surtout, — il y habitait le palais du cardinal Colonna, — il se trouva naturellement en relations avec les artistes hollandais qui affluaient alors dans la ville éternelle, Lastman, Goudt, Uytenbroeck, les frères Pynas et tout ce groupe dont Elsheimer était l'inspirateur. Des dessins et des gravures de la plupart de ces maîtres, recueillis par lui à cette époque, attestent ces relations. Comme eux, et probablement en leur compagnie, le jeune homme aimait à dessiner dans la ville ou aux environs. Ainsi que la plupart de ses compatriotes, les ruines l'attiraient de préférence, et ses albums nous montrent des vues du Colisée, des Thermes d'Antonin (1607), de l'Arc de Titus (1609) à côté de paysages pris dans les villas ou dans la campagne romaine, sur les bords du Tibre, à Ponte Mammolo ou à Lunghezza. L'exécution de ces dessins, généralement tracés à la plume, est à la fois large et facile ; les indications y sont données à grands traits, toujours d'une main ferme et dans le sens de la forme. L'artiste reprendra plus

LE REPAS DES FIANÇAILLES.

(Fac-similé d'un dessin de G. Ter Borch le vieux) (1613).

tard ces études faites d'après nature pour les utiliser comme fonds de ses compositions.

Pendant toutes ces excursions, Gérard le vieux ne cessa jamais d'enrichir ses cartons. A Naples, où il se trouvait en 1610, le Vésuve paraît l'avoir vivement frappé. A plusieurs reprises il retrace fidèlement l'aspect du cratère avec la fumée et les coulées de lave qui s'en échappent. La consciencieuse exactitude de ces diverses représentations pittoresques permet de reconnaître les étapes successives de notre voyageur, en Autriche, le long du cours du Rhin, en France même, où il dessine à Nîmes « la *Tour Romania* » et « en Bourdeaux, le palais Galiene et le temple de Tutelle ». Il avait aussi voulu visiter l'Espagne et il s'était engagé à partir de Naples, en 1611, avec don Juan de Casteria; mais il nous apprend lui-même dans une note manuscrite qūe, s'étant oublié à festoyer avec quelques-uns de ses compatriotes, il avait manqué le départ des galères sur lesquelles il devait s'embarquer. Il perdait du même coup deux tableaux peints par lui et qu'il avait confiés à l'intendant du vice-roi de Naples, une nature morte avec des fruits et un paysage animé de deux figures, tableaux qu'il ne devait plus revoir, mais qui « lui appartenaient « toujours, ajoute-t-il plaisamment, car ils ne lui avaient pas été « payés ». On menait alors, paraît-il, vie joyeuse et agitée parmi ces artistes de la *bande académique*, et après boire, les rixes étaient parfois assez vives pour nécessiter l'intervention de la police. Aussi les archives judiciaires ont-elles fourni à M. Bertolotti plusieurs des renseignements recueillis par lui sur les artistes belges ou hollandais émigrés en Italie. C'est bien notre Gérard Ter Borch qu'il faut, croyons-nous, reconnaître dans ce « Gérardo Tarburgo di Castiliglia, fiammingo », qui, le 9 mars 1608, à la suite de libations trop copieuses à l'auberge la *Truie*, blessé à la tête par trois coups de fourchette que lui avait assénés un de ses compagnons, intente, le 18 avril suivant, une action criminelle à l'auteur de ce méfait [1].

Il n'est si belle fête qui ne prenne fin, et après une absence aussi prolongée, Gérard dut se résoudre à retourner dans sa patrie. A peine rentré, il s'y maria, le 28 mars 1613, avec une jeune fille d'Anvers,

1. A. Bertolotti : *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma*. 1 vol. in-8°, p. 76. Firenze; 1880. La désignation « di Castiliglia » ajoutée au nom du requérant, s'explique sans doute par ce fait que l'indépendance des Provinces-Unies n'étant pas encore reconnue à cette époque, celles-ci étaient toujours considérées comme espagnoles. Peut-être aussi Ter Borch avait-il pris lui-même cette désignation à cause des relations qu'il entretenait avec les Espagnols séjournant en Italie et afin de donner plus de poids à sa requête.

Anna Byskens. Malgré son goût pour la peinture, il jugea plus prudent de succéder à son père dans sa charge de receveur des impôts (Licent-Meester), charge pour ainsi dire héréditaire dans la famille, car il devait lui-même la transmettre un an avant sa mort à son fils Herman. Ainsi casé dans sa ville natale, Gérard y passa le reste de sa vie. Trois fois marié, il n'avait pas eu moins de douze enfants. Comme ses fonctions n'absorbaient pas tout son temps, il était heureux de consacrer ses loisirs à l'art qu'il aimait toujours. Dans les nombreuses compositions que renferment ses albums, il aborde les données les plus diverses, empruntées aux livres sacrés ou à la mythologie. Nous y notons successivement plusieurs épisodes de l'histoire de Tobie, la *Lutte de Jacob avec l'ange*, *Loth et ses filles*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, *Orphée charmant les animaux*, sujet alors très en vogue et qui lui procure l'occasion de grouper autour d'Orphée une foule d'animaux un peu sommairement esquissés, mais assez fidèlement rendus dans la vérité de leurs allures. Il est moins heureux dans d'autres scènes qu'il se plaît également à traiter, avec le désir malencontreux d'y introduire des figures nues. C'étaient là aussi des données chères aux peintres hollandais de cette époque, mais qui rarement leur ont porté bonheur, à Gérard moins encore qu'à tout autre. Le *Jugement de Pâris*, *Ève cueillant la pomme*, *Ève chassée avec Adam du paradis*, *Suzanne et les vieillards*, lui permettent d'étaler sous nos yeux des formes féminines d'une vulgarité ou d'une laideur repoussantes.

Nous ne saurions donc faire à Gérard un mérite de sa fécondité dans ce genre de compositions, mais d'autres côtés de son talent sont plus dignes d'attirer notre attention et quand, au lieu de s'égarer dans des voies qui ne sont pas faites pour lui, il se contente de regarder la nature et la vie qui l'entourent, il sait en rendre intéressantes les diverses interprétations qu'il nous en montre. On a pu voir avec quelle vérité et quelle aisance il reproduit les traits principaux des paysages qui l'ont frappé sur son chemin ; c'est avec plus d'entrain encore qu'il aborde les scènes familières dont il a été témoin. Dans ses conversations galantes, ses scènes d'amour parfois assez libres et ses rondes rustiques pleines d'une fougue exubérante, il n'a plus rien d'académique. Ce sens du mouvement, cette justesse dans les attitudes, cette vérité d'expression qui éclatent dans certains de ses dessins, — notamment dans le *Repas de noces* que nous reproduisons ici et qui passe pour représenter celui de ses propres fiançailles, — expliquent l'influence très légitime qu'il a dû exercer sur son fils et les sages

conseils par lesquels nous le verrons plus tard guider et affermir sa vocation.

Gérard le vieux s'est aussi occupé de gravure et il a rédigé un traité succinct des préceptes de l'eau-forte, en quelques pages qu'on a retrouvées dans ses papiers, en même temps qu'une planche gravée par lui et qui était restée jusqu'à présent ignorée : *Loth et ses filles*, composition du reste très médiocre, qu'il a signée G. T. Borch Zwollanus, F. Anno 1632. Enfin, comme beaucoup d'artistes de ce temps, Ter Borch cultivait également les lettres. On a de lui des pièces de vers dans lesquelles son humeur malicieuse s'exhale en traits assez vifs. Sa causticité n'épargne ni les magistrats de Zwolle, ni ses confrères les collecteurs d'impôts dont il raille la rapacité et « les doigts crochus ». Parfois il accompagne ses dessins d'un commentaire rimé avec force allégories et subtilités, suivant le goût de cette époque. C'est d'ailleurs un homme d'ordre, rangé, tout entier à ses devoirs de père de famille. Il aime les siens et il entretient la bonne harmonie entre ses nombreux enfants. Les intérêts de tous lui sont également chers et il tient la main à ce qu'aucun d'eux ne soit lésé. On trouve, çà et là, dans ses albums, quelques-uns de leurs portraits dessinés par lui, entre autres celui d'une petite fille, Catherine, qu'il perdit en bas âge et qu'il a représentée morte dans son cercueil, le 27 juin 1633. Il avait su communiquer ses goûts à la plupart de ses enfants, celui des lettres et des arts. N'ayant pu être artiste lui-même, il guettait chez eux les traces de leur vocation naissante, il leur procurait des modèles, encourageait leurs essais, notant avec soin les dates de leurs premiers dessins et les progrès réalisés par chacun d'eux. Gérard, l'aîné de ses enfants, devait combler toutes ses espérances, mais ce père vigilant avait cru un moment qu'il goûterait les mêmes satisfactions avec Herman, son second fils, dont les albums contiennent aussi de très nombreux dessins. On retrouve, en effet, dans ses croquis, quelque chose de la verve et de la facilité paternelles, mais ces qualités devaient rester chez lui à l'état de promesse. Faute d'être soutenue par des études suffisantes, l'exécution chez ce jeune homme demeure toujours assez rude et confine plus tard à la brutalité. Il n'y a donc pas trop lieu de regretter qu'il ne se soit pas entièrement consacré à l'art. Mieux éclairé sur ses dispositions, son père dut reconnaître qu'il n'y avait pas en lui l'étoffe d'un peintre et, le 18 juillet 1661, il lui cédait sa charge de receveur des impôts.

L'affection de ses enfants, l'estime de ses concitoyens entouraient

la vieillesse de Gérard. Avec son esprit ouvert, curieux, son humeur joviale, il avait su rendre sa maison agréable à tous. Un excellent portrait que l'un de ses fils, Moses, fit de lui à un âge assez avancé (1660), nous montre le visage d'un bon vivant. Les yeux paraissent

PORTRAIT DE G. TER BORCH LE VIEUX.

(Fac-similé d'un dessin fait par son fils Moses, en 1660.)

un peu fatigués, mais fins et bienveillants; la bouche spirituelle et moqueuse est surmontée d'un nez gros, luisant, qui semblerait indiquer que le bonhomme, resté fidèle aux habitudes de sa jeunesse, n'était pas indifférent à la dive bouteille. Le vieillard ne devait pas jouir longtemps de son repos, et moins d'une année après qu'il s'était démis de ses fonctions municipales, le 20 avril 1662, il mourait à l'âge de 79 ans. Dans une courte notice imprimée à ce moment et qui

nous a été conservée, sa famille rappelait les qualités qui le faisaient aimer de tous et qui justifiaient ses regrets.

II.

Avant d'aborder la vie du grand artiste qui, déjà à cette date, avait rendu illustres les noms portés par son père, nous dirons ici quelques mots de deux autres enfants que celui-ci laissait à Zwolle. Moses et Gesina Ter Borch étaient nés tous deux du troisième mariage que Gérard avait contracté, le 13 septembre 1628, avec une veuve de Deventer, Louise Kondewyn. Une touchante intimité unissait ces deux jeunes gens, tous deux également aimables et bien doués. Plus âgée que son frère de cinq ans environ, Gesina était née à Deventer, le 13 novembre 1633. Elle avait manifesté de bonne heure les plus gracieuses qualités naturelles, qu'une éducation intelligente avait encore développées chez elle. Comme c'était l'usage alors, elle avait préludé à la littérature par la calligraphie, et dans ses cahiers d'écriture nous la voyons s'appliquer à retracer d'une plume déliée des préceptes moraux rédigés en vers hollandais (1646). Puis elle-même s'exerce à faire des vers dans le goût du temps, vers dont les traits raffinés et les images assez péniblement cherchées rappellent un peu le langage que nos précieuses tenaient à cette époque. Mais les arts occupent bientôt la meilleure part des journées de Gesina. Elle est musicienne, et copie dans son chansonnier les romances à la mode, avec la désignation des airs, donnée le plus souvent d'après les mélodies françaises alors connues en Hollande : La *Boisvinette*, la *Mostarde nouvelle*, la *Gavotte d'Anjou*, *Belle Iris* ou le *Petit Sot de Bordeaux*. Avant tout, la peinture est le passe-temps favori de la jeune fille. Elle l'a vue en honneur parmi les siens et elle célèbre dans ses poésies les ressources de cet art et la signification symbolique des couleurs qu'il emploie. Bien que son talent ne dépasse pas celui d'une dilettante, la facilité avec laquelle elle manie le crayon ou le pinceau nous a valu des renseignements tout à fait précieux sur les mœurs hollandaises et sur la vie particulière de sa famille. De bonne heure elle a pris l'habitude de reproduire tout ce qu'elle a sous les yeux, les jeux des enfants, les menus événements auxquels elle assiste, les costumes et les occupations de personnages appartenant à toutes les classes de la société. Mais la composition n'est pas son fort, et quand elle est embarrassée, elle recourt à ses

frères, surtout à son demi-frère Gérard qui dessine pour elle des croquis de figures, des chevaux attelés à des traîneaux de formes variées. Plus tard, il continuera à lui envoyer des esquisses de petites scènes qu'elle s'appliquera ensuite à copier et à colorier avec grand soin, et nous retrouverons même dans ses albums les dessins de

PORTRAIT DE GESINA TER BORCH DESSINÉ PAR ELLE-MÊME.

quelques-uns des tableaux de Gérard, indiqués par lui d'un trait rapide et sûr. Peu à peu, du reste, elle-même arrive à tourner avec esprit les petites figures qui servent d'illustration à ses chansons ou qui lui rappellent des incidents de sa propre existence.

La vie n'était point triste dans ce coin écarté de la Hollande et l'on est étonné du mouvement de ce petit cercle qui anime la maison de famille des Ter Borch. Toute la bonne société du pays, tous les beaux esprits de la ville s'y donnaient rendez-vous. Chaque saison,

chaque jour amenait ses amusements : visites, promenades en traîneaux ou à cheval, excursions champêtres aux environs de Zwolle, à Hattom, par le bac d'Oldenield, ou sur les rives de l'Aa dans les prairies égayées par de nombreux troupeaux, avec une collation frugale à la ferme la plus proche, ou un goûter sur l'herbe, troublé quelquefois par l'orage imprévu qui vient fondre sur la troupe joyeuse. Pour tous ces amusements cette jeunesse jouit de la liberté la plus complète. Sans aucune surveillance, on la voit, dans les croquis de Gesina, s'ébattre à son aise, et parmi ces garçons et ces fillettes ainsi abandonnés à eux-mêmes, l'amour ne pouvait, à la fin, manquer d'être de la partie. A table, les privautés vont leur train; chacun courtise sa voisine. On s'embrasse et même, par-ci par-là, des mains s'égarent autour des tailles. De tendres liaisons se forment ou se dénouent ainsi et nous sommes initiés aux procédés les plus délicats de ces galanteries provinciales. Il est de bon goût, dans un repas, de tenir entre ses dents le pied du verre dans lequel on fait boire son amie, ou de placer son chapeau sous la chaussure de la belle quand elle renoue les lacets défaits de sa bottine. Ce dernier épisode, assez fréquemment reproduit, permet de croire que chez certaines jeunes filles cette négligence à attacher les cordons de leur chaussure était préméditée.

Peu à peu d'honnêtes mariages avaient clos pour les compagnes de Gesina ces engagements passagers. Seule elle avait résisté. Plus intelligente, mieux douée que ses sœurs, elle était probablement aussi plus difficile. Si elle prenait sa part de leurs distractions, ses goûts étaient plus sérieux. Certains dessins de ses albums, des copies de danses macabres, des images multipliées de la mort mêlées à ces dissipations de la vie mondaine, nous révèlent les tendances mystiques de son âme et les préoccupations religieuses dont elle est hantée. Nous pourrions même relever comme un aveu significatif des combats que se livrent en elle l'attrait des passions humaines et les charmes austères de la vie monacale, certaine aquarelle où un groupe d'amoureux figure au premier plan du jardin d'un couvent, tandis qu'au fond des nonnes détournent pieusement la tête et gagnent leur chapelle afin d'échapper à cette troublante vision.

Sollicitée par des pensées si opposées, Gesina avait laissé passer les années de sa première jeunesse sans pouvoir se décider au mariage. Insensiblement elle touchait à la trentaine. Un petit portrait qu'elle peignait elle-même à l'aquarelle, en 1660, nous montre son visage avenant et sa fraîche carnation. Le nez un peu gros est légèrement

relevé du bout; une bouche mignonne et vermeille, des yeux d'un bleu doux et des cheveux d'un blond très fin, légèrement crêpés aux tempes et sur le front, complètent cet aimable ensemble. Bien tournée, spirituelle comme elle l'était, elle n'avait pas manqué d'admirateurs. Mais les galants qui, en prose ou en vers, l'assiégeaient de leurs

PORTRAIT DE JAN FABUS, PAR GÉRARD TER BORCH

(Dessin de l'Albertina, à Vienne.)

hommages, poètes, commerçants ou étudiants en théologie, avaient jusque-là perdu les frais de leur éloquence. Un jour cependant, après avoir si longtemps différé, la demoiselle avait été prise. En novembre 1661, elle s'est représentée elle-même gravant sur l'écorce d'un arbre les initiales de celui qui avait triomphé de son indifférence. Au-dessous, pour éviter toute méprise, elle ajoute bravement

en français : « Vive le cœur que mon cœur aime! » L'intimité s'établit bien vite entre les deux amants et le galant devient aussitôt très assidu. Malheureusement cette passion tardive ne devait durer qu'un moment. Suivant une tradition qui nous a été conservée, le jeune homme, après avoir ainsi gagné le cœur de Gesina, — il se nommait Hendrik Jordis, — avait été subitement atteint de folie. Un dessin de l'album nous le représente voulant entrer à cheval dans l'église Saint-Michel, dont il essaie de franchir les marches, au grand ébahissement des passants.

On comprend quelle fut la douleur de Gesina. Quelques années après, elle devait être de nouveau éprouvée par une perte bien cruelle, celle de son jeune frère Moses. La plus tendre affection avait toujours régné entre eux, affection fondée sur la similitude des goûts et des caractères. Moses avait, comme sa sœur, manifesté tout enfant des aptitudes remarquables pour le dessin. A l'exemple de son père, il aimait à traiter des sujets sacrés ou profanes, dans le goût de Lastman et des *italianisants* de cette époque. Une de ses compositions, datée par lui d'Amsterdam, en 1658, nous montre qu'il y avait vu à ce moment des œuvres de Rembrandt et qu'elles avaient produit sur lui une très vive impression. Il cherche dès lors à se procurer dès leur apparition les eaux-fortes du grand artiste et les copies consciencieuses qu'il en fait, aussi bien que les préoccupations de clair-obscur qu'il apporte dans ses propres compositions, nous donnent la mesure de l'admiration que ces gravures lui inspiraient. Mais quand il a sous les yeux la nature et qu'il s'applique naïvement à la rendre, Moses fait preuve d'un talent plus original. Les portraits au crayon noir et à l'estompe qu'il a dessinés d'après son père, — nous en avons reproduit un plus haut, — d'après sa mère ou les autres personnes de son entourage sont pleins de sincérité et de vie. Leur exécution très fine et très sûre rappelle un peu celle de son frère Gérard et explique d'autant mieux les confusions souvent faites à cet égard que plus d'une fois ils ont tous deux représenté les mêmes modèles. C'est ainsi que dans les albums nous avons à diverses reprises retrouvé le visage rond et joufflu d'un enfant au gros nez aplati, aux yeux lourds et endormis, aux longs cheveux tombant en désordre sur son front, sans qu'il soit toujours bien facile de discerner lequel des deux frères a tenu le crayon [1].

1. Le plaisant est que le portrait de ce personnage assez grotesque, — une inscription placée sous un des dessins de Moses nous apprend qu'il se nommait

Le goût des arts ne suffisait pas à remplir la vie de Moses et l'un de ses carnets contient, à côté de ses croquis, des notes sur les manœuvres militaires, avec des figures indiquant divers mouvements stratégiques de troupes en campagne. Au moment de la guerre avec les Anglais, le jeune homme, poussé par ses sentiments patriotiques, demanda et obtint un commandement sur la flotte hollandaise. Son portrait fait par Gesina peu de temps avant son départ nous le montre en costume d'officier, avec sa gracieuse tournure, sa physionomie aimable et ses traits assez semblables à ceux de sa sœur.

Au moment de quitter les siens, il avait été assailli par de sinistres pressentiments, mais sans s'y arrêter il persistait dans sa virile résolution. A peine arrivé à son poste, en vue d'Harwich, sur la Tamise, il tombait frappé à la tête et au cœur de deux blessures mortelles, le 12 juillet 1667.

La mort du « jeune héros tué en combattant l'ennemi » avait été vivement ressentie à Zwolle. Gesina surtout avait pleuré ce frère chéri dont la perte la replongeait dans les tristes dispositions où plus d'une fois déjà elle s'était complu. C'est avec une persistance singulière qu'elle s'attacha de nouveau à cette idée de la mort qui lui était douce et familière. Dans de nombreux dessins elle s'exerça à retracer tous les incidents qui avaient marqué les derniers jours que Moses avait passés au milieu des siens, ses courtes hésitations et son départ avec un squelette assis à côté de lui, dans la barque qui l'emmène. La solitude s'était faite peu à peu autour de la pauvre affligée. Elle continua cependant à se livrer à son passe-temps favori, faisant les portraits des siens, ceux des enfants de ses sœurs, ou cherchant à entretenir autour d'elle des goûts qui lui restaient chers. Nous la voyons donner à ses jeunes amies les premiers enseignements de la peinture et recueillir les modestes essais de leurs débuts. C'est vers ce moment qu'elle s'est représentée elle-même vêtue de deuil. Sa taille et ses traits se sont un peu épaissis, mais sous cette tenue sévère, elle a encore grand air et conserve la distinction qui lui est naturelle.

Jan Fabus, — introduit par Gérard dans quelques-uns de ses tableaux, notamment dans la *Leçon de lecture* de la galerie Lacaze, a passé longtemps pour être le portrait de Gérard lui-même. C'est sous cette désignation qu'il a été gravé par Bartsch et placé par Charles Blanc en tête de la biographie du Maître. Un dessin de Netscher, exposé au Louvre (n° 536), nous montre aussi les traits de ce Jan Fabus, et le fait n'a rien d'étonnant, car Netscher était à ce moment élève de Gérard Ter Borch.

Les détails nous manquent sur la dernière période de sa vie qui allait s'achever dans un isolement toujours croissant. Une de ses sœurs, Anna, mourait le 23 octobre 1671; une autre, Sara, le 26 novembre 1681. Son demi-frère, Gérard, suivait celle-ci de près, et enfin sa mère lui était enlevée le 13 avril 1683. Elle-même leur survivait jusqu'au 16 avril 1690, et elle était ensevelie dans la sépulture qu'elle s'était fait disposer à la grande église de Deventer. Par son testament elle léguait ses albums, ses dessins et les portraits de ses proches à sa sœur Catherine, en émettant le vœu qu'après sa mort, tous ces souvenirs laissés par elle fussent conservés dans la famille, qui garda en effet pieusement pendant deux siècles ce précieux dépôt.

ÉMILE MICHEL.

(*La suite prochainement.*)

LES

SCULPTEURS DE CHARLES-QUINT ET DE PHILIPPE II

LEONE LEONI ET POMPEO LEONI

ssez connus dans le cercle restreint des curieux et des érudits, Leone Leoni et son fils Pompeo sont loin pourtant de jouir de tout le renom auquel ils ont droit. Mais précisément parce que leurs œuvres, faute d'avoir passé sous les yeux du plus grand nombre des amateurs, n'ont pas pu être appréciées autant qu'elles le méritent, il nous a paru qu'il y aurait intérêt à les mettre le plus amplement possible en lumière.

Dans cette pensée, nous nous sommes mis en quête de nouvelles sources d'informations, et si de Milan, de Parme, de Guastalla nous avons pu obtenir d'utiles indications, c'est en Espagne que nous avons rencontré cette fois les filons les plus importants. Les Archives de Simancas, celles de Madrid, de l'Escurial, de Tolède; la Bibliothèque nationale de Madrid, les Archives des notaires de cette ville, la Bibliothèque du Roi surtout, nous ont fourni un grand nombre de pièces inédites et précieuses pour le but que nous nous proposions.

Nous soumettrons bientôt à l'attention des hommes d'étude, dans un travail d'une certaine étendue [1], ces documents dont, pour

1. Le nouvel ouvrage de M. Eugène Plon, dont nous sommes heureux de signaler la prochaine apparition, aura pour titre : *Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche : Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II.* Ce sera un fort volume grand in-4°, illustré d'une soixantaine de planches hors texte (N. D. L. R.).

aujourd'hui, nous allons donner un résumé rapide, et comme la primeur, aux lecteurs de la *Gazette*. L'intérêt de ces pièces ne se limite pas d'ailleurs à ce point de vue tout individuel, qui consiste à mettre mieux en évidence le mérite de deux artistes. Une question d'un ordre plus général est ici soulevée. Le sculpteur de Charles-Quint et le sculpteur de Philippe II, secondés par une phalange assez nombreuse d'artistes italiens, Milanais pour la plupart, ont exercé d'une manière suivie, et pendant plus d'un demi-siècle, une influence jusqu'alors à peine remarquée, mais aujourd'hui certaine et considérable, sur le mouvement des arts en Allemagne et en Flandre, aussi bien qu'en Espagne. Sortis de l'école de Michel-Ange, à laquelle ils appartiennent sans conteste, ils ont eu parfois des inspirations tantôt de Raphaël, tantôt de Donatello, et surtout du maître auquel ils avaient voué le plus absolument leur culte, Léonard de Vinci.

Leone Leoni est né, selon toute vraisemblance, sur le territoire d'Arezzo, en l'année 1509. Tout jeune nous le trouvons à Venise, installé avec sa femme et un jeune fils. Orfèvre et graveur de médailles, il commence à s'adonner à la sculpture. Son compatriote Pierre l'Arétin s'efforce de lui frayer la voie, en le faisant entrer dans le commerce de ses amis : l'écrivain Lodovico Dolce, l'imprimeur Francesco Marcolino, le sculpteur déjà célèbre Jacopo Sansovino, le graveur Éneas Vico, le grand Titien.

A Padoue, en 1537, nous le voyons en rivalité avec Cellini à propos de la médaille de Bembo, et dès lors il voue au Florentin une haine sans merci. D'humeur pareillement intraitable, les deux artistes se retrouvèrent bientôt à Rome, où Leone fut nommé graveur des monnaies pontificales, et ils eurent un jour une violente altercation en pleine chambre apostolique.

Comme Benvenuto, Leone fut fort enclin à jouer du poignard. Un orfèvre allemand parle mal de sa femme : il le défigure, et pour cet exploit il est condamné aux galères. Mais ayant eu la bonne fortune de naviguer dans les eaux de Gênes, il se voit un jour libéré par le bon plaisir d'Andrea Doria. Bientôt après le gouverneur du Milanais, Alfonso d'Avalos, marquis del Vasto, lui confie la charge de graveur de la monnaie impériale de Milan.

La bienveillance de Ferrante Gonzaga, qui succéda au marquis del Vasto comme lieutenant général de l'Empereur dans le Milanais, et surtout celle de l'évêque d'Arras, le fameux Antoine Perrenot de Granvelle, le firent entrer au service direct de Charles-Quint et de

CHARLES-QUINT
Buste de Bronze par Leone Leoni
(Musée du Prado, à Madrid)

la Reine de Hongrie. C'est alors que commence la grande carrière de Leone. Il est appelé à Bruxelles, où des médailles et de nombreux travaux de sculpture, statues et bustes de la famille impériale, lui sont commandés. Il a son atelier dans le palais, au-dessous de la chambre occupée par Charles-Quint, qui, par passe-temps, vient le voir travailler, et converse avec lui, tout comme François Ier était allé visiter Benvenuto dans l'atelier du Petit-Nesle.

La Cour se rendit à cette époque à Cambrai. Il en profita pour obtenir de pousser jusqu'à Paris. Son objectif était d'en rapporter les moules que le Primatice avait pris autrefois à Rome sur des antiques, par ordre du Roi de France. Le prétexte fut, vis-à-vis de la Reine de Hongrie, de contribuer ainsi à la décoration de son palais de Binch, dans le Hainaut; vis-à-vis de Ferrante Gonzaga, de jeter ensuite de nouveaux exemplaires de ces statues pour son palais près de Milan. En réalité, son secret dessein était de les posséder pour lui-même. Leone, en effet, eut le goût de rechercher en toutes circonstances et durant toute sa vie les plus belles statues de l'antiquité et les meilleures œuvres des maîtres italiens pour les reproduire et s'en former une collection. Ce voyage à Paris fut aussi le point de départ d'une longue négociation en vue d'obtenir le moulage d'un cheval auquel il attachait le plus haut prix, — peut-être bien une des études de Léonard pour le fameux cheval de la statue équestre de Francesco Sforza. Si notre hypothèse est exacte, ce moulage aurait dû être apporté en France ou par Léonard lui-même, ou par Rustici, lorsqu'il fut chargé de composer la statue équestre de François Ier. Quant à Leone, il en serait venu à ses fins de posséder cette étude, puisque Lomazzo signale dans sa collection *un cavallo di rilievo di plastica* de la main de Léonard. Il avait sans doute eu l'intention de s'en servir pour composer le cheval d'une statue équestre de Charles-Quint, projet qui ne fut pas mis à exécution.

Revenu à Milan, Leone eut à se rendre un peu plus tard à Augsbourg, où la Cour s'était transportée. La Reine de Hongrie l'y faisait appeler pour modeler, d'après nature, la suite des bustes des princes et princesses de la famille impériale dont elle voulait décorer son palais. La correspondance de Leoni avec Granvelle explique très clairement comment il était alors procédé : l'artiste, sur sa terre prestement maniée, fixait la ressemblance des personnages. Ses œuvres témoignent qu'il savait en saisir les traits, l'attitude, le caractère, avec une merveilleuse facilité. Sur ce premier modèle, deux moules étaient pris. L'un était dirigé sur Milan, où le maître

reprenait son œuvre à loisir, l'achevait dans tous ses détails et la jetait en bronze; l'autre était expédié à Bruxelles, où des sculpteurs flamands au service de la Reine de Hongrie et de Granvelle étaient chargés d'en fondre des duplicata. Tout cela se trouve confirmé en fait par l'examen comparatif que chacun pourra faire entre six pièces appartenant à des dépôts publics : un buste de bronze de Charles-Quint, un buste de marbre de la Reine de Hongrie dont les originaux sont au Musée du Prado à Madrid, et dont on voit les répétitions de bronze au Musée de Vienne; deux grands médaillons de bronze presque identiques entre eux, représentant Charles-Quint, l'un conservé au Louvre, l'autre à Vienne.

Nous nous bornerons ici, à titre d'exemple, à confronter le buste de Charles-Quint du Musée du Prado avec sa répétition dans la Collection d'Ambras. Le buste du Prado est fidèlement reproduit dans une des planches qui accompagnent cet article. L'Empereur, tête nue, porte le collier de la Toison d'Or et l'écharpe. La cuirasse est richement ornée de rinceaux de feuillage; au centre, dans un médaillon ovale à bordure genre « cuir », un petit bas-relief représente le *Christ appuyé sur la croix*. Sur les épaulières, deux autres médaillons : l'un est en partie caché par l'écharpe; l'autre montre une femme nue, vue à mi-corps. Suivant l'usage des maîtres du XVI^e^ siècle, Leoni mêlait ainsi l'art païen aux représentations du christianisme. Il est à noter que, si l'artiste a donné libre cours à sa fantaisie pour la décoration de cette cuirasse, il en a pourtant pris le dessin général sur l'armure elle-même que portait l'Empereur à la bataille de Mühlberg, pièce qui se trouve aujourd'hui à l'*Armeria* de Madrid. Le buste est supporté par une aigle, accostée de deux figures nues, en ronde-bosse : à droite une femme, à gauche un homme, statuettes charmantes, d'une exécution très fine, qui rappelle l'orfèvre, et en même temps d'un mouvement libre et souple, plein de grâce et d'élégance.

Dans la répétition de la Collection d'Ambras (salle 5, n° 257), le buste et le soubassement sont absolument semblables. Pourtant la décoration de la cuirasse est différente. Attribué d'abord à Adrien de Vries, ce bronze a été, sur les derniers catalogues, restitué à Leone Leoni. Le métal, clair et très doux, a la patine de beaucoup d'ouvrages jetés en Flandre, et bien certainement il l'a été d'après l'œuvre de Leone. La variante de la cuirasse s'explique de soi. Leone, sur le premier modèle, n'avait dû s'appliquer qu'au portrait et aux figurines du soubassement. Quant au travail très précieux de la décoration de

LE GRAND INQUISITEUR DON FERNANDO DE VALDÈS ET SES CHAPELAINS, PAR POMPEO LEONI.

(Groupe de marbre sur son tombeau, à Salas, Espagne)

la cuirasse, il l'avait d'abord laissé de côté pour l'exécuter ensuite tout à loisir sur la cire destinée à la fonte, et, en dernier lieu, sur le bronze lui-même, par les retouches au ciselet, procédé habituel aux sculpteurs-orfèvres de son temps. L'artiste flamand, — bien probablement Jacques Dubroeucq, sculpteur de la Reine de Hongrie, — opéra de même de son côté sur la répétition, et composa ainsi une cuirasse différente. Le sculpteur hollandais Adrien de Vries a imité le buste de Charles-Quint quand il a exécuté le buste de l'empereur Rodolphe II : ce bronze, signé et daté de 1603, appartient à la Collection d'Ambras (salle 5, n° 332), comme la répétition de l'œuvre de Leoni. La composition du soubassement, l'aigle flanquée de deux figurines, y est reproduite avec une disposition moins heureuse [1].

Bien que Leone travaillât sans relâche à Milan, on ne voyait arriver à Bruxelles ni ses bronzes ni ses marbres. A sa prière, Ferrante Gonzaga écrivit à Charles-Quint pour lui décrire les ouvrages qu'il avait vus dans l'atelier du sculpteur, et qui, presque tous, sont conservés aujourd'hui au musée du Prado : un groupe de bronze représentant *l'Empereur foulant aux pieds le monstre de la Fureur ;* les statues de bronze de l'*Impératrice*, de la *Reine de Hongrie* et de *Philippe, Roi d'Angleterre ;* les statues de marbre de l'*Empereur*, de l'*Impératrice* et de leur fils ; le buste de bronze de l'*Empereur*, dont nous venons de parler ; de grands bas-reliefs de marbre, avec les portraits de *Charles-Quint* et d'*Isabelle*.

Malgré le témoignage du gouverneur de Milan, malgré les assurances de Granvelle, on commençait, à la Cour impériale, à concevoir des doutes sur le zèle du sculpteur. Certains rivaux paraissent avoir fait naître ces soupçons par des propos perfides. Leone comprit que son crédit était en jeu ; le moment était donc venu où il fallait à tout prix se justifier d'une manière éclatante. Pour ressaisir la confiance ébranlée de ses hauts clients, un seul argument pouvait être décisif, la production de ses œuvres.

Le peu que l'on connaissait jusqu'à présent de la correspondance de l'artiste avait fait supposer que l'ordre qui lui fut donné de les transporter à Bruxelles, soit par terre, soit par mer, l'avait surpris tout à l'improviste. Ses lettres échangées avec Granvelle établissent, au contraire, que lui-même eut l'initiative de ce laborieux voyage.

Tout l'atelier de Leone, œuvres achevées ou en cours de travail, fut donc dirigé à la fois vers les Flandres. Les marbres, embarqués à

1. Le buste de Rodolphe II a été gravé dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses*, t. I^er^, année 1883, planche IX.

Gênes, firent voile pour Anvers ; les bronzes, chargés sur des chars, s'acheminèrent à petites journées par l'Allemagne. L'arrivée à Bruxelles fut comme un coup de théâtre. La cause de l'artiste était gagnée. Ceci se passait en 1556. C'est précisément l'époque à laquelle l'Empereur allait se démettre du pouvoir et rentrer en Espagne. La flotte qui le conduisit de Flessingue à Laredo de Biscaye, transporta aussi les œuvres de Leoni, qui se vit, avec la plus vive répugnance, contraint de s'en aller en Espagne pour les y terminer. Il en éprouva un tel déplaisir, qu'avant d'arriver au port d'embarquement il tomba, ou tout au moins feignit de tomber gravement malade à Gand. De là, sans revenir à Bruxelles où était demeuré Granvelle, il se dirigea vers l'Italie. Rentré à Milan, il écrit le 24 janvier 1557 au prélat : « Ill^me^ et Rév^me^ Monseigneur. Saint François n'eut pas autant de stigmates, ni saint Sébastien tant de coups de flèches, que Leone en eut dans le corps et dans l'âme pour se diriger vers Milan. A la fin, il y arriva quatre jours avant la Noël. Maintenant, il se rétablit ; mais son visage est celui d'une momie, sa démarche celle d'un goutteux, et quant au reste, il est encore faible comme du verre. Il a été quarante-huit jours en route à travers l'Allemagne, sur un chariot attelé de quatre chevaux. Dieu sait quel a été son sort ! »

Quand, après la mort de Charles-Quint, Philippe II résolut de quitter les Pays-Bas, il fit à son tour donner ordre au sculpteur de se rendre de Milan à Madrid. Des lettres furent adressées dans ce sens au duc d'Albe, alors en Italie, et au nouveau gouverneur du Milanais, Gonsalve de Cordoue II, duc de Sessa. Si l'on s'en rapporte à Vasari, Leone aurait fait un séjour en Espagne ; mais la suite de la volumineuse correspondance de l'artiste avec Granvelle, que nous avons eue entre les mains à Madrid, nous paraît contredire cette assertion.

Un grave incident devait d'ailleurs bientôt empêcher Leone d'oser se présenter devant le Roi. Payant de la plus coupable ingratitude les services que lui avait autrefois rendus le Titien, il poignarda un jour, dans un accès de colère jalouse, le jeune peintre Orazio, fils de son vieil ami. Orazio n'en mourut pas, mais Leoni dut s'éloigner pour un temps. C'est à Rome qu'il se rendit avec des lettres de recommandation de Granvelle ; il y fut bien accueilli par Pie IV et ses cardinaux, par Michel-Ange, et reçut presque aussitôt la commande de ce tombeau du marquis de Marignan, frère du Pape, que l'on voit à l'aile droite du transept de la cathédrale de Milan. Le beau groupe représentant *Ferrante Gonzaga vainqueur des monstres*, qui a été placé après

la mort de l'artiste sur la grande place de Guastalla, est une œuvre de la même époque.

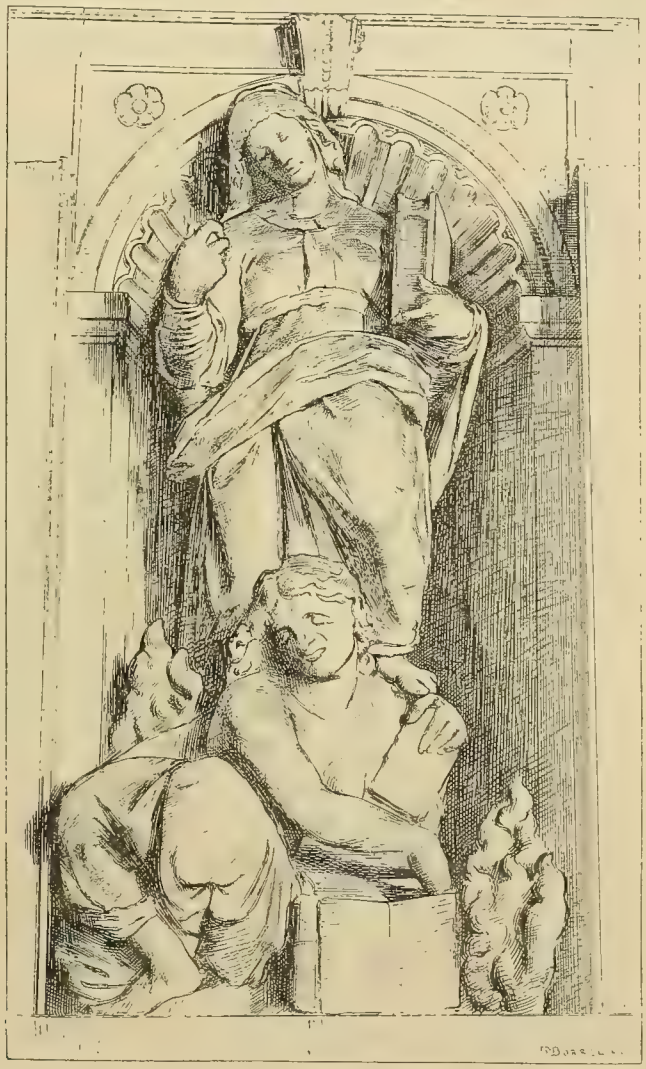
Pour récompenser Leoni des grands travaux exécutés à son service, l'Empereur l'avait créé chevalier et lui avait donné une maison à Milan. Cette maison ne fut pas seulement réparée, mais réédifiée par l'artiste, qui l'embellit à l'intérieur et la décora extérieurement de figures sculptées. La rue *de' Moroni*, depuis qu'il l'habitait, avait été appelée *via Aretina ;* et quand il eut orné la façade de sa demeure des cariatides colossales qu'on y voit encore, cette même rue fut désignée par les gens du peuple sous le nom de rue *degli Omenoni*, c'est-à-dire des « gros hommes », appellation qu'elle a dès lors gardée.

Les huit figures en ronde-bosse qui en surchargent la façade produisent un effet d'autant plus menaçant que la rue des *Omenoni* est restée fort étroite. L'air et la pluie, pendant trois siècles écoulés, ont effrité quelque peu la pierre, et ajouté ainsi à l'aspect farouche de ces hommes sauvages, chevelus, barbus et rébarbatifs. Ils semblent faire bonne garde ; on les sent même hostiles, comme ces molosses qui grondent sourdement contre les passants, tout prêts à s'élancer sur eux au moindre mouvement. Les niches qui alternent au rez-de-chaussée avec les figures et au premier étage avec les fenêtres, sont vides aujourd'hui de ces petits termes remarqués par Vasari. Un peu plus haut, des aigles, des lions, des guirlandes de fleurs forment une longue frise.

Si l'artiste n'a pas placé au seuil de sa demeure le *Cave canem* de l'antiquité romaine, le sujet qu'il a représenté au centre de la frise et tout au milieu de l'édifice est un *Cave leonem* bien plus capable encore d'épouvanter ses ennemis. L'allusion en est facile à saisir. Leone avait pris le lion pour emblème. D'autre part, dans plusieurs de ses ouvrages, il avait déjà caractérisé le monstre de l'Envie par un satyre. Dans le bas-relief qui nous occupe, ce satyre odieux, c'est-à-dire l'ennemi jaloux de la gloire du maître, — quelque assassiné non converti, — est définitivement vaincu. Terrassé par deux lions, les bras et les jambes écartés, il se débat dans la douleur sous l'étreinte de ses terribles adversaires. Tandis que l'un des lions le saisit à l'aisselle droite, l'autre, l'attaquant plus cruellement encore au bas-ventre, le dévore de telle manière qu'il ne pourra plus désormais faire souche d'ennemis. Conception toute de haine qui remet en mémoire l'apostrophe de Dante à l'un de ses damnés :

O tu che mostri per sì bestial segno
Odio sovra colui che tu ti mangi,
Dimmi'l perchè...

Le *sculptor cæsareus* mourut dans sa maison de la rue des *Omenoni*, à l'âge de quatre-vingt-un ans, le 22 juillet 1590, « de la plus mauvaise diarrhée et de fièvre continue, sans que pourtant la maladie



LA FOI TRIOMPHANT DE L'HÉRÉSIE, PAR POMPEO LEONI.

(Groupe de marbre sur le tombeau du grand inquisiteur Valdès.)

soit suspecte », selon le rapport du médecin inspecteur de la salubrité.

Pompeo fut de bonne heure associé aux travaux de son père. Comme lui, il fut orfèvre habile, excellent médailleur et grand sculpteur. A plusieurs reprises, il séjourna en Allemagne et en

Flandre, auprès de Granvelle, qui prit intérêt à ses débuts et le couvrit d'une protection toute paternelle. Les incartades de jeunesse de Pompeo deviennent parfois l'objet de la correspondance familière de Leone et de l'évêque d'Arras, et l'on voit alors l'homme d'État, tout accablé qu'il est des soins multiples que lui donne la politique impériale, condescendre à se mêler de ces petites choses, par bienveillance pour ses chers artistes.

Quand Leone transporta ses œuvres de Milan à Bruxelles, c'est Pompeo qui fut chargé de convoyer les bronzes à travers l'Allemagne, « *per avere la lingua germana* ». C'est lui encore qui passa de Flandre en Espagne avec l'Empereur et qui termina à Madrid les bronzes et les marbres de son père. La plupart de ces ouvrages conservés, ainsi que nous l'avons dit, dans le Musée du Prado, portent la double signature du père et du fils : « LEO. P. POMP. F. ARET. F. » C'est-à-dire : *Leo pater*, *Pompeius filius*, *Aretini*, *fecerunt*.

Pompeo séjourna quelque temps à Valladolid, où l'infante Doña Juana tenait sa cour comme régente du royaume. Ses premières années en Epagne furent troublées par les recherches soupçonneuses de l'Inquisition, qui observait d'un œil défiant les étrangers. De sa retraite, l'Empereur écrit, le 9 juillet 1558, au secrétaire d'État Juan Vazquez, à Valladolid : « Vous m'aviserez de la cause pour laquelle les membres du conseil de l'Inquisition ont arrêté Pompeo, fils du sculpteur Leoni, qui exécuta mon portrait et celui du Roi, lequel Pompeo vint ici avec ces portraits sur la flotte même avec laquelle j'ai fait ma dernière traversée. » De Valladolid, le 14 juillet suivant, Juan Vazquez répond : « L'emprisonnement de Pompeo, sculpteur, a eu pour cause une accusation portée contre lui d'avoir tenu certains propos luthériens. C'est pour cela que l'Inquisition le fit arrêter. On l'a mis dans le dernier *auto* qui a eu lieu, et on l'a condamné à passer, par pénitence, une année dans un monastère. Il y a si longtemps que ceci a eu lieu, que je tenais pour certain que Votre Majesté en était informée. Quant aux statues, elles sont en lieu de sûreté. »

Cette disgrâce du jeune artiste n'empêcha pas le chapitre de la cathédrale de Tolède de lui commander un riche piédestal, jaspe et bronze, destiné à supporter le sarcophage de saint Eugène. L'œuvre comportait quatre statues et deux bas-reliefs. Diverses circonstances empêchèrent qu'elle fût jamais terminée.

Par un singulier retour du destin, ce même Pompeo, d'abord prisonnier de l'Inquisition, fut plus tard chargé d'ériger le monument funèbre du Grand Inquisiteur Don Fernando de Valdès, archevêque

CHARLES-QUINT ET LA FUREUR, GROUPE EN BRONZE, PAR LEONE LEONI.

(Musée du Prado, à Madrid.)

de Séville. Ce monument existe encore à Salas, au nord-ouest d'Oviedo. Personne ne soupçonnait son auteur, et sans doute bien peu d'amateurs avaient eu l'occasion de le voir. Des actes notariés conservés à Madrid, *Archivo de Escrituras públicas*, nous ont révélé qu'il appartient à Pompeo. Semblable révélation nous est venue de la même source au sujet de la statue de marbre placée sur le tombeau du fameux cardinal de Espinosa, dans un village de la province de Ségovie, Martin Muños de las Posadas.

Le mausolée de Valdès présente un intérêt exceptionnel et par son importance et par son caractère. Douze statues le décorent. Au centre, dans une niche flanquée de quatre colonnes striées, le prélat est agenouillé devant un prie-Dieu, dans l'attitude de la prière, revêtu de ses habits sacerdotaux et la tête découverte. Trois chapelains l'assistent : ils soutiennent la crosse et la mitre. Au fond de la niche, un petit bas-relief représente la *Résurrection*. Huit figures allégoriques, la *Foi triomphant de l'Hérésie*, l'*Espérance* et la *Charité*, ainsi que les *Vertus cardinales*, celles-ci groupées deux à deux, complètent l'œuvre, dont l'ensemble rappelle quelques-uns de ces tombeaux de doges que Pompeo avait vus dès sa jeunesse.

Dans le groupe central, le prélat et ses trois chapelains, les figures sont autant de portraits d'une vérité saisissante. Il y a là un mélange admirablement réussi de sentiment et de réalisme, dont on peut conclure que le maître savait se souvenir aussi de Donatello. Pourtant le morceau le plus remarquable et le plus intéressant de l'œuvre, à notre sens, c'est le groupe placé à l'attique. La Foi, debout, tenant le livre saint, foule aux pieds l'Hérésie accroupie sur un bûcher où vont être consumés avec elle les livres condamnés par le Saint-Office. Le sujet est donc la glorification de l'Inquisition. L'ordonnance du groupe appartient à l'école de Michel-Ange; on l'a déjà rencontrée dans les œuvres bien connues de Jean Bologne et de Vincenzo Danti. Mais combien elle est ici supérieure! Ce qui la domine, en effet, c'est le caractère profond empreint sur les traits de la Foi, œuvre toute léonardesque, dont on ne peut rechercher l'inspiration que dans le mouvement de tête, le visage doux et triste du Christ de la Cène. Il faut se reporter à Léonard pour retrouver, avec tant de grâce dans le réalisme, un sentiment aussi intense de piété, joint à une aspiration à la fois aussi indépendante et aussi élevée vers le beau. Cette fois, Pompeo a touché à la plus haute conception du puissant génie auquel il avait voué son culte.

Pompeo sculpta aussi le mausolée, marbre et jaspe, de la princesse

SAINT PAUL, PAR POMPEO LEONI.

(Figure du grand retable de San-Lorenzo, à l'Escurial.)

Juana, fille de Charles-Quint, pour le couvent des *Descalzas reales* de Madrid, et au cours de sa carrière en Espagne, il reçut encore la commande de plusieurs autres statues agenouillées devant des prie-Dieu, ouvrages pareillement destinés à des tombeaux. Mais nous ne voulons plus parler ici que de son œuvre capitale, le grand retable et les cénotaphes de San-Lorenzo à l'Escurial.

La commande du retable fut donnée, en 1579, à trois maîtres : Pompeo, Jacopo da Trezzo, et un sculpteur milanais nommé Comane. Le monument fut exécuté sur un dessin de Herrera, et il est juste d'ajouter que c'est au vieux Leone, encore vivant à cette époque, qu'appartient la conception de la plupart des figures. A Milan, il les composait et même les jetait en bronze, dirigeant ses aides tantôt seul, tantôt avec le concours de Pompeo, qui se rendait exprès en Italie quand sa présence y devenait nécessaire. Les statues étaient envoyées en Espagne à mesure qu'elles étaient coulées en bronze, et, à Madrid, Pompeo, aidé de plusieurs maîtres, les retouchait, les dorait et les fixait en place. Les colonnes de jaspe étaient travaillées dans les chantiers de Espeja, en Espagne, sous la direction de Comane. Quant au tabernacle, il avait été spécialement confié à Jacopo da Trezzo, le célèbre sculpteur et médailleur milanais.

Le retable est une énorme construction qui mesure un peu plus de vingt-huit mètres de hauteur sur treize de largeur; il est composé de quatre ordres d'architecture : dorique au premier étage au-dessus de l'autel, ionique au second, corinthien au troisième, composite au quatrième. Les colonnes sont de jaspe, leurs bases et leurs chapiteaux de bronze doré. Entre les colonnes, dans les quatre niches du premier étage, on voit les statues plus grandes que nature de quatre docteurs de l'Église. Au second étage figurent les quatre évangélistes. De chaque côté du tryptique du troisième étage, les statues colossales de saint Jacques et de saint André. Enfin, au sommet de l'attique, le Christ en croix, ayant à ses pieds la Vierge, debout, et saint Jean; à droite saint Pierre, et à gauche saint Paul. L'artiste a eu soin d'exécuter ses figures de plus en plus grandes, selon qu'elles devaient être placées de plus en plus haut. C'est ainsi que le Christ arrive à mesurer plus de trois mètres. La croix de bois des îles sur laquelle il est posé a été taillée dans un énorme madrier qui avait formé la quille d'un de ces galions sur lesquels l'or des Indes était rapporté à Philippe II. Ces statues appartiennent bien à l'école de Michel-Ange; elles sont d'un grand caractère, et quelques-

F. Le Roy.

TOMBEAU DE Lud[illegible]ch II
Groupe de Bronze par Pompeo Leoni
(Escurial.)

Imp Ch. Lahure et C.ie Paris.

unes d'une remarquable beauté, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* notamment.

La *Capilla Mayor* de San-Lorenzo, qui possède le retable que nous venons de décrire, est en outre décorée, à droite et à gauche, de deux édifices, tout entiers de marbre, de jaspes et autres pierres précieuses. La richesse des matériaux a été ici poussée à l'excès.

Au soubassement de ces deux monuments, trois portes, sculptées dans le marbre, donnent jour aux oratoires royaux. Sur ce soubassement repose une sorte de vaste chambre funéraire, profonde de plus de deux mètres et demi, ouverte par devant sur toute son étendue. Les parois ont un riche revêtement de jaspe noir, fin et poli. Deux colonnes striées, d'ordre dorique, hautes de plus de trois mètres, soutiennent l'entablement supérieur : elles sont de marbre sanguin, ainsi que les pilastres ; les bases et les chapiteaux sont en bronze doré. Entre ces colonnes apparaissent deux groupes composés chacun de cinq statues de bronze doré.

Au-dessus de l'entablement orné de triglyphes et de gouttes de bronze, avec métopes de jaspe, s'élève une sorte d'attique formé de deux colonnes ioniques en marbre sanguin, qui supportent un fronton triangulaire et sont flanquées de deux consoles en arcs-boutants de marbre vert. De chaque côté, deux boules de bronze sont posées sur les dés des pilastres du corps principal. Entre les colonnes de l'attique est fixé, à l'un des deux monuments, l'écusson de l'Empire ; à l'autre, celui du royaume d'Espagne.

Au milieu de ces vastes compositions architecturales, nous devons rechercher l'œuvre plus personnelle de Pompeo. Nous avons donc à nous occuper des deux groupes de statues en bronze doré.

Dans celui qui est placé du côté de l'évangile, on voit Charles-Quint, armé, revêtu du manteau impérial, agenouillé devant un prie-Dieu. Auprès de lui se tient l'impératrice Isabelle. Sur le second plan, les deux sœurs de l'empereur, Éléonore, reine de France, veuve de François I^er^, et Marie, reine de Hongrie, veuve de Louis II. Derrière Charles-Quint, sa fille Marie, femme de Maximilien, empereur d'Allemagne.

Le groupe du côté de l'épître se compose de Philippe II, armé, revêtu du manteau royal, à genoux devant un prie-Dieu, ayant à sa droite la reine Anne d'Autriche, sa quatrième femme, mère de Philippe III, et derrière lui Isabelle de Valois, sa troisième femme : les deux princesses portent le manteau royal. Sur le second plan se

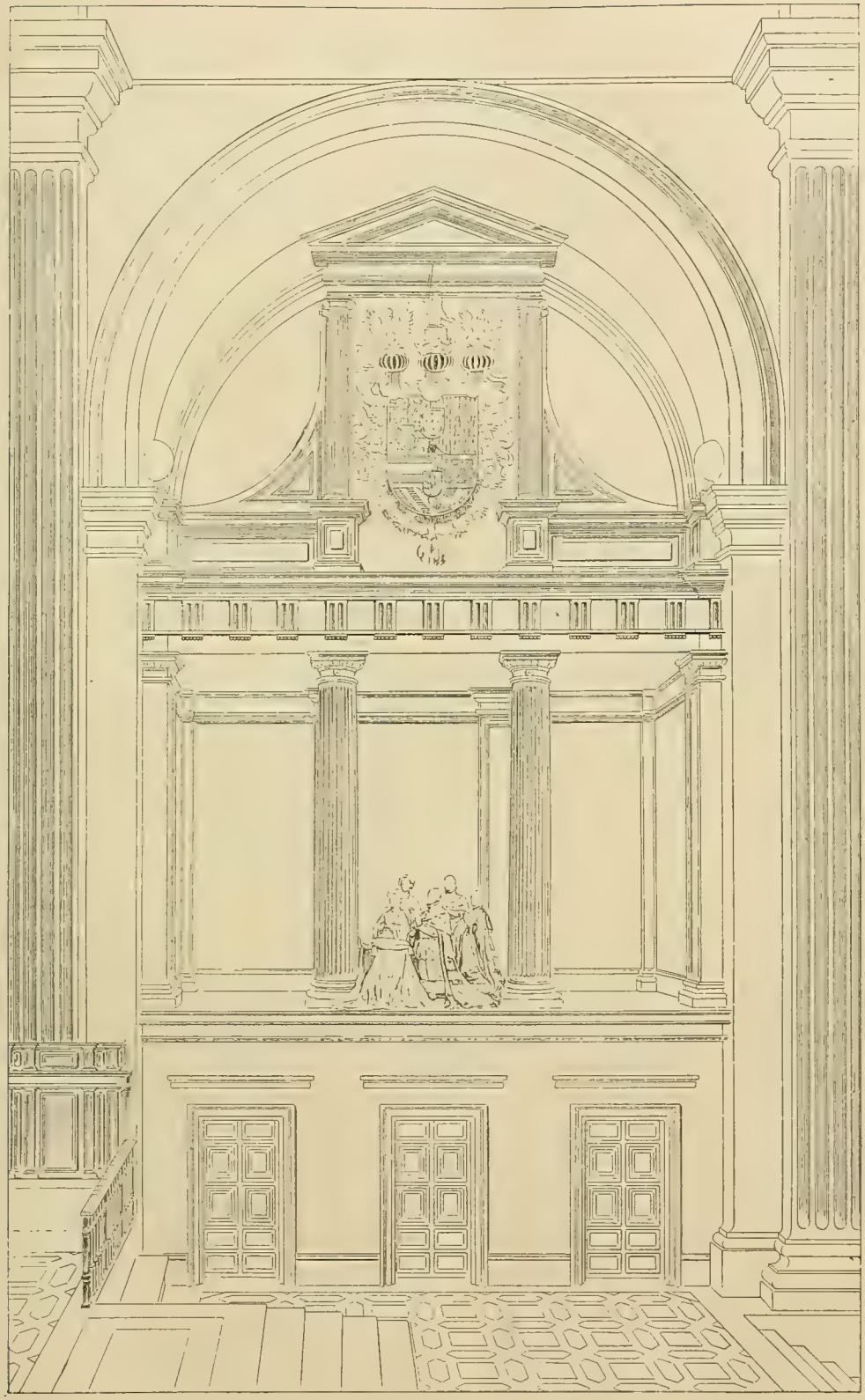
tient Marie, princesse de Portugal, première femme de Philippe II, morte avant que son mari fût monté sur le trône. Près d'elle est son fils Don Carlos [1].

Les dix figures sont agenouillées, suivant un mode depuis longtemps usité en Espagne. Les mains jointes, dans l'attitude de la prière et du recueillement, elles regardent l'autel. Le manteau impérial et le manteau royal doublés d'hermine et émaillés sur bronze, que portent plusieurs des personnages, sont à remarquer, non seulement à cause de la richesse de leur décoration, mais aussi pour le procédé employé par l'artiste. L'aigle noire à deux têtes sur champ d'or, des armes de l'Empire, et le blason compliqué du royaume d'Espagne sont composés de gemmes embouties dans le bronze doré avec lequel elles se combinent. On a dû rechercher, pour obtenir les couleurs nécessaires, le jaspe noir, le rouge et le vert antique, le lapis-lazuli, la serpentine et bien d'autres pierres précieuses encore. Il en a été de même pour les deux grands écussons placés à l'attique de chacun des monuments et qui ont été exécutés par Jacopo da Trezzo.

Dans son groupe de *Charles-Quint et la Fureur*, Leone avait imaginé de revêtir la statue de l'Empereur d'une armure qui pût se retirer et se remettre à volonté. Pompeo, poursuivant cette idée de son père, a disposé de telle sorte les manteaux de ses dix personnages, que ces vêtements, quoique composés de bronze et de gemmes, pourraient être enlevés et repliés comme s'ils étaient de brocart. Abstraction faite de cette préciosité bien inutile dans l'exécution, l'œuvre de Pompeo est noble comme elle est savante dans son ordonnance générale; un peu pompeuse peut-être, mais par cela même conforme au but qu'a dû se proposer l'artiste, lorsqu'il a représenté, en deux groupes, solennellement agenouillés devant Dieu, ces princes et princesses de la puissante maison d'Autriche, hier maîtres du monde, aujourd'hui descendus au tombeau, et grands encore pour l'éternité.

Cette œuvre est une de celles qui donnent la mesure du talent personnel de Pompeo comme sculpteur. Il l'exécuta, en effet, sans le concours ni les conseils de son père, puisque, au moment où la commande lui en fut faite à Madrid, le vieux Leone était déjà mort à Milan. Dès l'année 1592, on avait été en plein travail; tout était achevé et mis en place en 1598. Philippe II mourait quelques jours après, dans l'oratoire de marbre placé immédiatement au-dessous de son monument funèbre, et dont il avait fait sa chambre à coucher,

1. Marie Tudor, seconde femme de Philippe II, inhumée en Angleterre, ne figure pas dans le groupe de l'Escurial.



MONUMENT FUNÈBRE DE PHILIPPE II.

(San-Lorenzo, Escurial.)

pour pouvoir, de son lit, assister aux offices célébrés au maître-autel.

Quant à Pompeo, il mourut à Madrid vers l'année 1610, laissant deux fils, Giovanni-Battista, qui ne paraît pas avoir suivi la carrière des arts, et le sculpteur Michele. Ce dernier, après avoir travaillé auprès de son grand-père à Milan aux figures du retable, avec son père à Madrid aux tombeaux de l'Empereur et du Roi, abandonna la sculpture et revint à Milan, où désormais, au dire de Lomazzo, il se livra en amateur à la peinture [1].

Comme son père, Pompeo fut un grand collectionneur d'œuvres d'art. C'est de lui que proviennent les deux plus beaux volumes formés des dessins et des manuscrits de Léonard. L'un, universellement célèbre, est celui-là même qui est dénommé l'*Atlantique*, et que l'on conserve à l'Ambrosienne. Il porte l'inscription en lettres d'or : DISEGNI DI MACHINE, ET DELLE ARTI SECRETE, ET ALTRE COSE DI LEONARDO DA VINCI RACCOLTI DA POMPEO LEONI. Sur la reliure sont appliqués des aigles, en souvenir de l'Empereur Charles-Quint, et des lions, emblèmes des Leoni. L'autre volume est à Windsor. On lit sur le plat de la couverture l'inscription en lettres d'or : DISEGNI DI LEONARDO DA VINCI RESTAVRATI DA POMPEO LEONI. C'est le plus précieux des livres de Léonard après l'*Atlantique*.

Le zèle de Pompeo à recueillir les œuvres du Vinci, zèle dont son père lui avait donné l'exemple, indique chez les deux Leoni une filiation artistique trop haute pour qu'il ne nous ait pas paru nécessaire d'insister sur ce point tout à leur honneur. C'est à propos de Léonard que Vasari a pu dire : « Le ciel envoie quelquefois sur la terre des hommes qui ne représentent pas seulement l'humanité, mais la Divinité même. » On sent que les deux Leoni ont partagé ce légitime enthousiasme. Quelque fervents disciples qu'ils fussent de Michel-Ange, ils ont voué un culte profond à Léonard, et ils se sont appliqués à le prendre aussi pour inspirateur et pour maître. De cette fascination posthume exercée sur eux par Léonard nous avons déjà montré qu'on trouve la trace indéniable et dans leur correspondance et dans leurs œuvres. C'est à Milan qu'ils l'ont subie, et elle peut les avoir sauvés l'un et l'autre des ambitions mal comprises : nous vou-

1. L'abbé Zani, dans son *Enciclopedia*, mentionne plusieurs artistes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles qui ont porté le nom de Leoni. Parmi ceux-ci, deux maîtres padouans, Lodovico Leoni et son fils Ottavio, furent d'habiles dessinateurs et graveurs de portraits. Nous n'avons rencontré aucun indice qui puisse nous faire supposer un lien de parenté entre eux et les sculpteurs de Charles-Quint et de Philippe II.

lons parler de cette recherche de la force apparente et des mouvements outrés qui, dès la fin du XVI^e^ siècle, commençait à entraîner sur la pente de la décadence la plupart des imitateurs de Michel-Ange. Le rôle des deux Leoni a donc été, dans cette période de l'histoire de l'art, un rôle à part, qui leur mérite une place distincte et élevée parmi leurs contemporains.

EUGÈNE PLON.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BRUXELLES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].)

II.

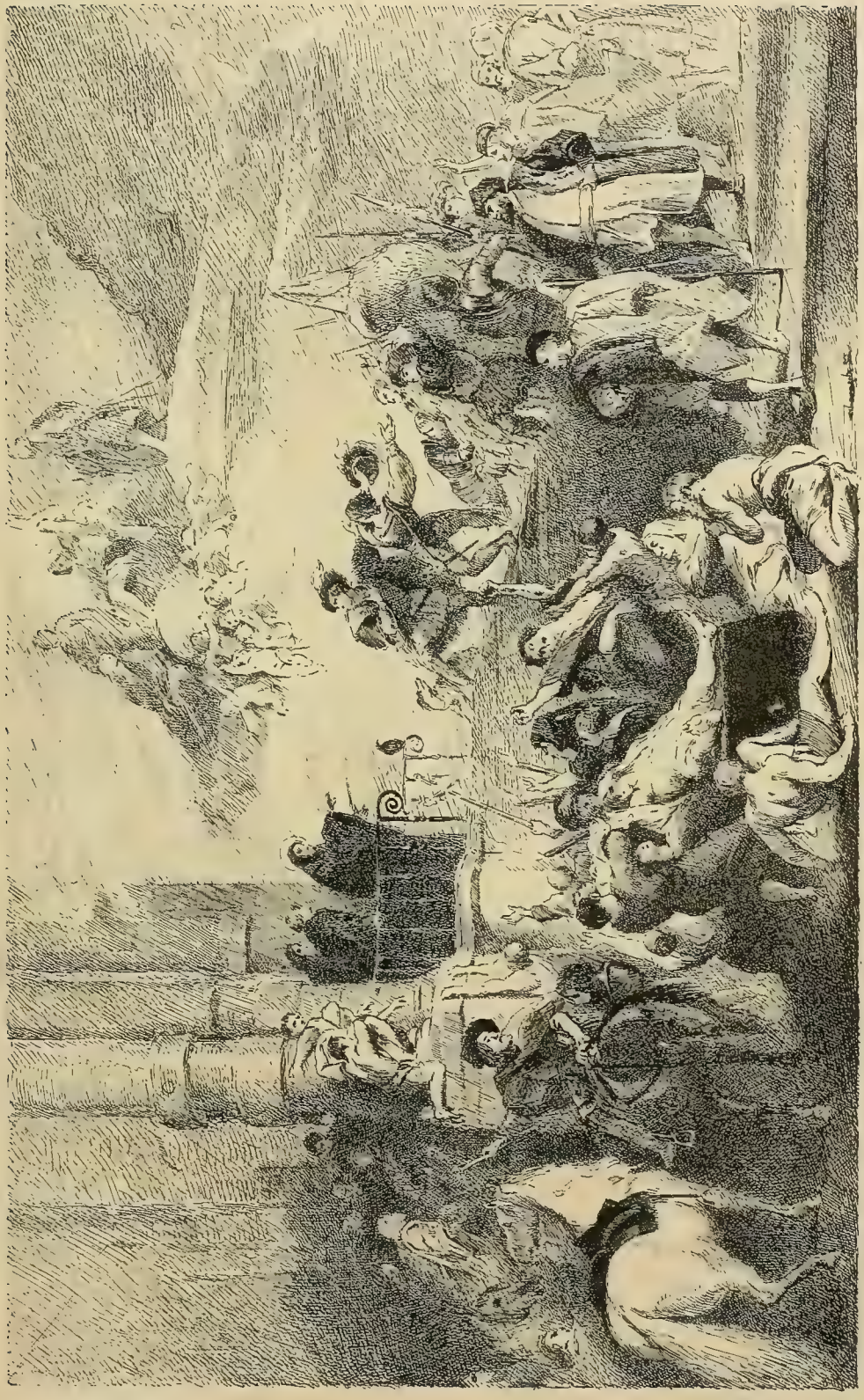
Pour respectablement garnie qu'elle soit d'œuvres de réel mérite, l'exposition en compte d'autres qui, dans ce milieu de bonne compagnie, ont certainement plus perdu que gagné à se produire sous des noms imposants. Ce qui peut, toutefois, nous paraître hasardeux, à nous, l'a toujours été beaucoup moins aux yeux des possesseurs d'œuvres d'art, et si l'on tient compte du fait que toute exposition rétrospective dépend exclusivement de leur bon vouloir, le *debellare superbos* devient ici un rôle des plus ingrats, pour ne pas dire irréalisable.

En somme, il ne faut pas de longues démonstrations pour faire comprendre qu'une exposition de cette espèce ne peut, en aucune sorte, être assimilée à un musée. A Dusseldorf comme à Bruxelles, à Bruxelles comme à Dusseldorf, des choses excellentes devaient fatalement se produire à côté d'autres qui le sont à un degré beaucoup moindre. Je me dispense absolument d'assumer, au sujet de ces dernières, le rôle commode de magister. La tâche peut avoir son utilité, peut-être son agrément, mais l'espace restreint que la *Gazette* peut accorder à cette revue me paraît devoir être plus avantageusement affecté à l'examen de créations qui valent réellement la peine d'être signalées à ses lecteurs et dont le souvenir doit être recueilli au profit de nos études.

Il est bien permis de rappeler aussi, dans l'occurrence, qu'à cheval donné l'on ne regarde point la bride.

Ces réserves faites, avouons que la curiosité trouve toujours, aux expositions rétrospectives, à faire une substantielle moisson de renseignements. Que d'œuvres signées de noms nouveaux, que d'observations précieuses elles fournissent au chercheur ! Les musées peuvent moins, cela va de soi, donner à la question d'histoire une importance réclamée d'abord par le mérite artistique. Beaucoup d'œuvres, si bien qu'elles viennent à point, ne valent qu'à titre de renseignement sur la filiation des diverses écoles. Il y a aussi les dépossédés. Ce n'est pas de nos jours seulement

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIV, p. 331.



LES MIRACLES DE SAINT BENOIT, PAR RUBENS.

(Collection de S. M. le roi des Belges.)

que des maîtres respectables ont été dépouillés au profit de confrères illustres. A Bruxelles, par exemple, l'œil de l'investigateur pourra déceler le monogramme de Claes Pietersz, mal effacé, sur un tableau portant le monogramme de Corneille de Heem; la signature entière de J. Sonjé, de Rotterdam, sur des paysages excellents, même pour Guillaume de Heusch dont ils portent la signature.

Parmi les inconnus, totalement, voici une belle *Vanitas*, avec signature superbe et authentique de J.-H. van Zuylen, et la date 1644, une peinture ferme, précise, profonde de couleur et conçue dans la gamme harmonieuse de Gérard Dow. Isaac Wigans inscrit son nom sur une nature morte — puisque c'est le titre consacré pour les réunions de victuailles, — œuvre assurément aussi large et aussi savoureuse que les analogues de Chardin. D'Adrien de Pape, un peintre dont la Galerie Nationale de Londres vient d'acquérir un tableau important, M. le comte du Chastel expose un intérieur daté de 1648 et qu'une bienheureuse signature nous dispense d'attribuer à l'un des dix artistes qui pourraient se la disputer. Qu'est-ce encore que L. Nulck, signataire d'un tableau, point mauvais, daté de 1680, où deux cavaliers sont attablés près d'une femme, dans un intérieur d'apparence hollandaise?

Avec la signature d'Abel Grimmer, nous trouvons la date de 1576, au bas d'un paysage, preuve manifeste que l'auteur, dont M. Van den Branden se croyait autorisé à fixer la naissance vers 1575, a vu le jour quelque vingt ans plus tôt, ce qui d'ailleurs concorde avec la date connue du mariage de son père.

Voici un *Intérieur d'église* de Van Steenwyck, avec la date 1594, ce qui fortifie les présomptions de ceux qui envisagent comme inacceptable l'année 1580 assignée à la naissance de cet excellent maître.

Pareilles observations n'intéressent sans doute qu'un nombre restreint de curieux. Je me borne à les noter au passage comme points acquis à l'histoire.

Le *Saint Benoît* de Rubens s'adresse à tout le monde. Il devait être la page marquante du Salon bruxellois. L'œuvre n'est point facile à classer. Faut-il l'envisager comme un projet? Assurément, à ne considérer que sa facture hâtive, et tout le coin de droite à peine indiqué, nous aurions sous les yeux une esquisse.

Mais tel ne peut être le cas. Ce n'est point ainsi que Rubens traitait ses esquisses, et si notre imagination grandit la page aux proportions de la grandeur naturelle, nous obtenons une toile immense et certainement trop vide. J'en conclus que l'œuvre était appelée à rester dans son format actuel et que, pour un motif impénétrable, le peintre n'y a point mis la dernière main. Elle était encore chez lui à l'époque de sa mort.

Comme le *Calvaire* du Musée de Bruxelles, ce *Saint Benoît* procède de l'abbaye d'Afflighem. Il serait difficile d'assigner la priorité à l'une des deux œuvres, bien que la logique doive faire attribuer le second rang au *Saint Benoît*. L'impression générale des deux peintures est fort proche. La *Montée au Calvaire* date de 1634 et il est intéressant de retrouver, de part et d'autre, l'emploi des mêmes éléments décoratifs et d'un même principe harmonique.

Le ciel, aux nuées grises, fouettées de jaune, et sur lequel se détache la bannière rose des soldats, le cheval blanc, la femme blonde en robe de satin noir qui, dans le *Calvaire*, apparaît sous les traits de sainte Véronique, nous les voyons utilisés pour le *Saint Benoît*, lequel, du reste, ne rappelle pas autrement le *Calvaire*.

Le *Saint Benoît* se développe en largeur, et s'il fallait lui chercher des analogies de composition, nous les trouverions plutôt à Vienne, à Saint-Ambroise de Gênes, à la Galerie Nationale de Londres, dans la petite *Conversion de saint Bavon.*

PORTRAIT DE PIERRE PECQUIUS, PAR RUBENS.

(Collection du prince Antoine d'Arenberg.)

Bien que son sujet l'y invitât à peine, Rubens s'est plu à réunir ici les épisodes mouvementés. Tandis que l'envoyé de Totila, suivi de son escorte, achève de gravir les marches du perron de l'abbaye du Mont-Cassin, la foule y pénètre par des voies latérales, et comme dans le *Saint Roch* d'Alost, au pied du portique les mourants implorent le secours de celui qui peut les rendre à la santé.

Les circonstances n'ont pas permis de rapprocher de cette page que Smith

range parmi les chefs-d'œuvre de Rubens, la copie de Delacroix, appartenant aussi au roi des Belges, et que l'on voyait autrefois dans la collection Pereire.

Quant à l'original, je n'apprendrai rien de neuf au lecteur français en disant qu'il provient de la collection Tencé, de Lille, après avoir fait partie, jusqu'en 1840, du cabinet Schamp d'Aveschoot, à Gand. Le roi en fit l'acquisition en 1881.

Deux petites peintures excellentes, portées à l'inventaire de la collection du palais sous le nom de Frans Hals, mais où la paternité de Dirck Hals paraît plus évidente, complètent l'envoi royal à l'Exposition. Loin de les faire déchoir, la restitution à leur légitime auteur, les élève au rang de ses meilleures productions.

Dirck Hals doit être, aussi, selon le catalogue, l'auteur d'une figure de *Cavalier*, dont un croquis a été fait pour la *Gazette* par M. A. Ronner. Le maître nous étonne ici, non seulement par l'élégance du faire, mais également par le choix parfait des tonalités. Pareilles productions n'auraient certes point déparé l'œuvre de Frans Hals et bien des possesseurs n'hésiteraient pas, probablement, à y mettre son nom, en l'absence de toute signature.

Revenons à Rubens et signalons l'esquisse pleine de caractère de l'un des groupes du plafond de Whitehall, le *Bon gouvernement*, exposé par le baron Oppenheim, une grisaille de la *Thomiris* du Salon carré, appartenant au chevalier de Burbure et destinée, sans doute, à servir de guide à l'un des graveurs contemporains de Rubens. La planche, toutefois, est restée à faire et j'en signale l'absence aux graveurs de notre temps.

Un magistral portrait du chancelier Pecquius, de la collection du prince Antoine d'Arenberg, s'impose, à divers titres, à l'attention des curieux.

La facture n'a point l'abandon habituel de Rubens, mais l'ensemble a ce caractère de grandeur qui paraît inséparable de toute création du maître.

Largement assis dans un fauteuil que sa massive personne remplit à fond, Pierre Pecquius, un blond rougeaud, un évident ami de la bonne chère, n'en a pas moins l'air souverainement imposant, drapé qu'il est dans sa toge de soie noire. On verrait difficilement une facture plus étincelante. Les chairs luisent comme l'acier poli et, à ce caractère même de la peinture, j'incline à reconnaître une œuvre contemporaine de l'*Antiope* du Musée d'Anvers, datée de 1614. Le personnage serait âgé, dès lors, d'une cinquantaine d'années; il se pourrait même qu'il fût moins avancé en âge.

Pecquius dut connaître Rubens assez jeune et fut mêlé, avec lui, aux négociations de la trêve entre les Pays-Bas et l'Espagne. La plus ancienne lettre diplomatique que l'on possède jusqu'à ce jour de Rubens, est adressée à Pecquius, que l'on trouve également en rapport avec Marie Pypelincx pendant le séjour de son fils en Italie. Rubens, enfin, lui dédie l'une des premières planches issues du burin de Vorsterman d'après une œuvre de son pinceau. Ces circonstances donnent un intérêt spécial au portrait grandiose par lequel l'artiste transmet à la postérité l'image de son ami.

Dans une esquisse fougueuse, exposée par M. Alvin, Rubens se borne à quelques linéaments relevés d'un frottis où sa main experte fait deviner des lointains à travers lesquels la meute va précipiter sa course à la poursuite d'un cerf qui se défend vigoureusement contre leurs attaques. Il semble que le grand coloriste trouve un plaisir particulier à cette recherche préliminaire des moyens pittoresques d'un sujet, résultant à un degré moindre, à ce moment, de l'éclat des tonalités que de l'heureuse distribution des masses d'ombre et de lumière.

Des Flamands contemporains ou postérieurs à Rubens, l'Exposition nous fournit une classe de tableaux typiques. A. Adriaenssens, le Michel-Ange des poissons, Adrien van Utrecht Snyders, Van Hulsdonck, Daniel Seghers, Georges van Son, sont bien du terroir et s'écartent, par la franchise du jet et des colorations,

JEUX D'ENFANTS, PAR FRANS HALS.

(Collection de S. M. le roi des Belges.)

des motifs analogues abordés par les Hollandais. Un Adrien van Utrecht, exposé par le prince Charles d'Arenberg, est daté de 1649. Il occupe, parmi les créations du maître, une place exceptionnelle. Né de l'association de Van Utrecht avec Teniers, il représente un *Intérieur de cuisine* où des volailles et des légumes sont semés à profusion sur une table qui occupe l'avant-plan. On ne saurait pousser

plus loin la sûreté d'exécution, et si la présence d'une fille de cuisine que Teniers ajoute ici pour motiver le sujet, amène une note fort bienvenue, Utrecht n'en tient pas moins le premier rôle. Plus mordant que Snyders, il semble laisser à son confrère les aspirations héroïques que revêtent parfois, sous le pinceau de ce dernier, les chevreuils et les cygnes morts. Plus rapproché de Fyt, à cet égard, il trouve des finesses imprévues pour rendre le pelage d'un lièvre, et les plus délicieuses harmonies de coloration pour marier le violet des figues et l'agréable fraîcheur des verdures, au plumage versicolore des chapelets de petits oiseaux dont la mode moderne devait faire un ornement apprécié des toilettes féminines.

Dans un moindre format Van Utrecht se montre également accompli dans le tableau, daté de 1647, exposé par le comte de Beauffort.

Aucun Teniers de grande dimension. En outre, le plus important, par le format, est une œuvre religieuse — religieuse par le sujet, cela va de soi, — la *Trahison de Judas*. La peinture, datée de 1658, nous représente le Christ, entouré de soudards et de paysans flamands. C'est fort drôle, et ce qu'il y a surtout de curieux, c'est que le groupe de saint Pierre luttant avec Malchus, est textuellement emprunté à l'une des compositions de Goltzius. Et pour que le plagiat soit plus frappant, un hasard malencontreux a rapproché, à l'Exposition même, le prototype et la copie ! Et dire qu'il a fallu deux siècles pour que cette vérité se fît jour.

Le *Buveur et le fumeur* de Teniers, de la collection Camberlyn, constitue, dans son petit format, une œuvre éminente et, dès le XVII[e] siècle, rendue populaire par la gravure de Quirin Boel. C'est une délicieuse petite création, encore influencée par Brouwer qui, lui-même, est représenté par un petit *Buveur* de la collection Osterrieth, que l'on peut ranger parmi ses œuvres les plus délicates.

Je tiens à ne point passer sous silence une *Étude d'accessoires*, des livres réunis sur une table couverte d'un tapis vert, œuvre attribuée également à Teniers et qui est certainement digne de son pinceau. La délicatesse des tonalités se joint à la précision de la forme dans cette amoureuse interprétation de bouquins aux reliures luisantes et aux feuilles fripées, se détachant, avec une sphère, sur un fond de muraille grise. Un *Chirurgien* de Tilborgh, au prince de Rubempré, excellent spécimen d'ailleurs, nous montre la distance qui, du vivant même de Teniers, devait séparer la simple adresse du pinceau de l'extraordinaire puissance que lui-même atteignait, sans la chercher, grâce au sentiment réel de la nature qui lui dictait sa mise en scène.

Avec Ryckaert, nous avons plus de liberté d'allure, et ce peintre, d'ordinaire un peu froid, fait réellement preuve d'abandon si on le considère dans l'*Intérieur de cabaret* exposé par M. Alvin. Ryckaert a, de plus, cet autre mérite, d'avoir formé Gonzalès Coques dont nous avons sous les yeux un échantillon excellent et intrinsèquement fort curieux, daté de 1666. Il s'agit d'une de ces galeries de tableaux, nées de la collaboration de plusieurs artistes et dont celle-ci offre l'intéressante particularité de nous fournir le nom de la plupart des exposants improvisés. L'architecture, très imposante, émane de W. Van Ehremberg, et l'unique personnage, sans doute le maître du logis, émane de Coques. Tout cela est lumineux, d'une grande fermeté d'exécution, et quoique d'une précision un peu sèche, extrêmement bien venu.

Le Musée de La Haye possède une œuvre plus développée due à une collaboration analogue de l'École Anversoise de l'époque, et l'on sait que la gilde de Saint-Luc s'entendit pour offrir à son avocat un témoignage du même genre.

M. Victor de Stuers, dans le catalogue du Musée de La Haye, a pu établir que l'œuvre dont il s'agit ne peut être identifiée avec celle dont nos archives ont gardé le souvenir. Peut-être faut-il la chercher dans le tableau de la collection de Beauffort où, d'abord, le personnage a tout l'aspect d'un homme de loi et où figurent, ensuite, sur une table drapée de rouge, des pièces d'orfèvrerie qui, fort probablement, appartenaient à la gilde des peintres, toujours fière de les étaler. Il rappelle à ce propos le fameux portrait de Corneille de Vos, au Musée d'Anvers, où l'admiration se partage entre l'énergique figure de Graphæus et toutes les belles choses dont la gilde le constituait gardien.

Parmi les œuvres hollandaises, il y a lieu de signaler des œuvres de premier ordre. Deux peintures de Rembrandt méritent une attention spéciale. Le petit *Saint Pierre en prison*, au prince de Rubempré, est, je crois, le même qui parut, en 1873, aux Alsaciens-Lorrains. Il porte la date de 1631, et, ainsi que le constatait, ici même, M. Paul Mantz, « Rembrandt s'y montre timide et empêché. On voit qu'il s'est donné une peine infinie pour peindre la tête du prisonnier ». L'influence de Lastman s'y fait encore sentir et nous avons une preuve de plus de la prédilection du jeune maître pour les oppositions dont la lumière parcimonieuse des cachots, des grottes et des cabinets de philosophes pouvait lui fournir l'occasion.

Un *Portrait d'homme*, au baron Oppenheim, laisse déchiffrer, avec assez de peine, un *Ætatis* 56 et la date 1654.

Procédant, à ce que l'on m'assure, de la même source que le portrait de vieille femme, acquis en dernier lieu par le Musée de Bruxelles, il a aussi une étroite parenté de manière avec cette œuvre remarquable. Le personnage, au type passablement vulgaire, est vu de face, en buste. Il est entièrement vêtu d'un justaucorps noir sur lequel passe le manteau et se détache un col plat que vient couper une longue barbiche grisonnante. La main gauche, seule visible, tient les gants. J'aurai achevé la description en disant que le fond, très sombre, noie les contours d'un vaste chapeau, suffisamment relevé pour laisser à découvert, presque en entier, un front dégarni.

Sans offrir prétexte par ses saillies à une très grande netteté de trait, le visage a de l'énergie et le port de la tête ajoute à son caractère individuel un je ne sais quoi d'affirmatif qui fait croire qu'un pareil homme ne dut point passer inaperçu.

Mais, à coup sûr, nous avons sous les yeux une magnifique création et dont la présence devait grandement contribuer au succès de l'Exposition bruxelloise.

Une *Adoration des Mages*, portant avec le nom de Gérard Dow, la date de 1653, rappelle son auteur par une finesse d'exécution fort grande, appliquée à la représentation d'une foule de figurines inspirées de Rembrandt pour le type de l'accoutrement. Cela joue, peut-on dire, le Rembrandt, comme Détricy et tant d'autres qui s'accrochent aux apparences du merveilleux artiste, s'illusionnant au point de croire que nous ne nous apercevrons pas que la défroque ne va point à leur taille.

Cela n'empêche pas Gérard Dow d'être un grand artiste, à la condition de rester dans ses scènes intimes.

Plus d'un lecteur s'étonnera d'apprendre que la plus grande toile de l'Exposition de Bruxelles porte la signature de Gérard Terburg. Il s'agit d'un *extérieur*, daté de 1661, et que l'on eut l'occasion de voir en 1866 à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées. Il appartenait alors au duc de Persigny et fait maintenant

partie d'une galerie anversoise, celle de M. Koninckx. Le catalogue de Paris disait : *Adieux de Jean de Witt à sa famille.* On l'intitule plus modestement aujourd'hui le *Départ pour la guerre.*

En réalité, tout n'est point fiction dans cette œuvre très remarquable, car les principaux acteurs de la scène semblent être des portraits. Un gentilhomme portant l'écharpe orange, fait ses adieux à une dame vêtue de satin blanc et placée bien en vue sur les degrés d'un château. Autour de la châtelaine, dont les riches atours dissimulent peu la laideur, se groupent des personnages nombreux. Deux demoiselles, un bambin en robe rose, portant déjà l'épée, sont particulièrement en évidence.

Un peu plus loin nous voyons le peintre, coiffé de ce grotesque bonnet qui, sans doute, a la prétention de rappeler celui de Raphaël et que les peintres du XVII^e^ siècle paraissent avoir affectionné. L'artiste est vêtu d'une robe de chambre et se tient au seuil du palais armé de son attirail, comme pour attester sa présence à la scène conjugale dont le souvenir nous est conservé par son pinceau.

A droite, un groupe de notables, tous en selle, entoure le chef dont la monture, à la housse de velours bleu, est tenue par un écuyer. Au second plan un cavalier sonne le boute-selle.

Le ciel, chargé de flocons roussâtres et remarquablement traité, a pour inconvénient de laisser dans la pénombre une partie du tableau. On pourrait croire que la scène se passe à l'aube naissante.

Toutefois, apprécié dans l'ensemble, le tableau constitue une œuvre de haut mérite. Les satins, les velours, les armes, les panaches sont merveilleusement harmonisés.

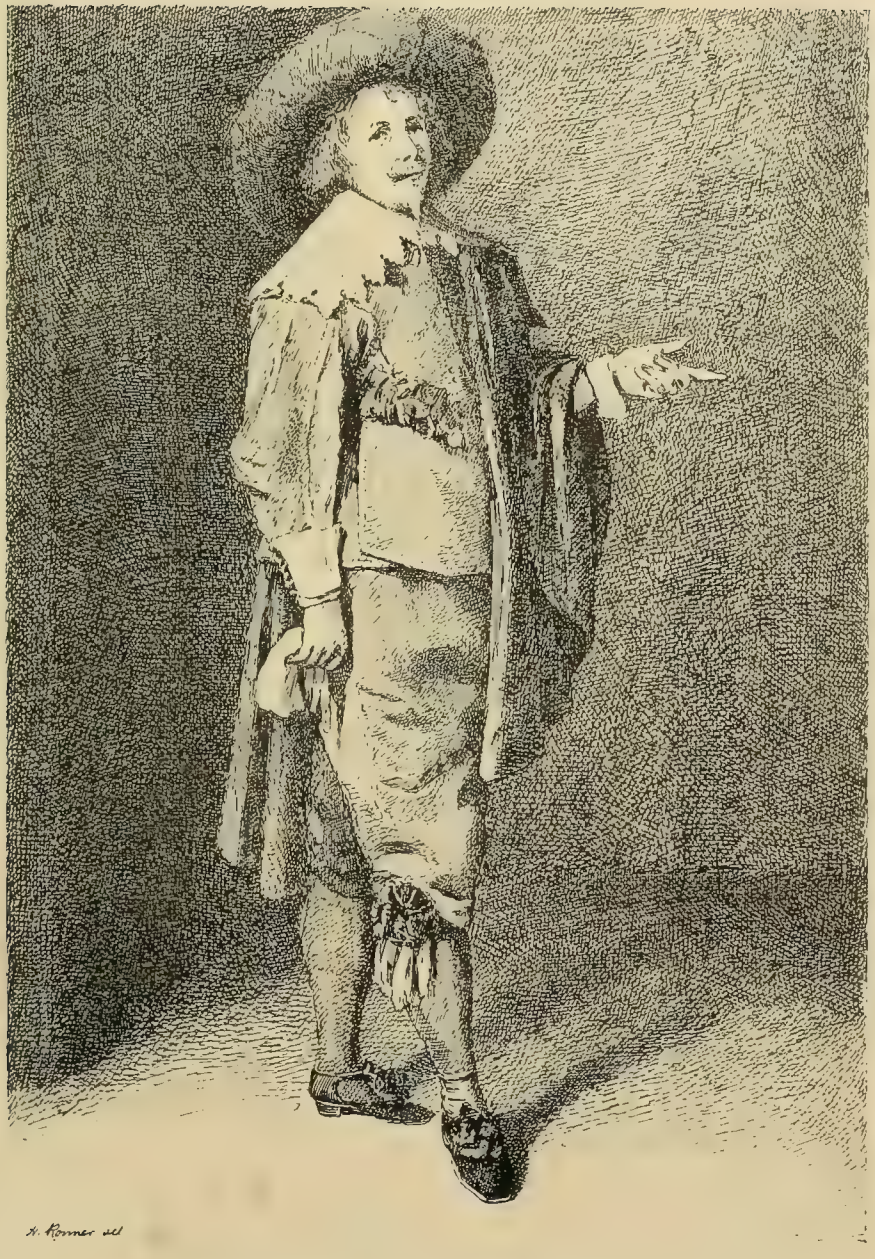
Qu'il s'agisse d'un officier hollandais, on n'en peut douter par la présence de l'écharpe orange du commandant et des autres officiers. La châtelaine, aussi, porte des nœuds oranges sur sa robe de satin blanc. En revanche, les armoiries figurées sur la bannière du trompette, portent en abîme un écu d'azur à fleur de lis d'or et le collier du Saint-Esprit entoure le tout.

De la détermination de ces armoiries dépendra celle des personnages. J'ajoute que le paysage, autant que l'architecture du château, font douter que la scène se passe en Hollande. Le paysage du fond est accidenté et parmi les arbres auxquels est adossée l'escorte nous voyons des sapins de puissante taille.

Le catalogue de la vente du docteur Guérin, où parut, en 1877, ce tableau, assure que M. de Persigny l'avait rapporté d'Espagne.

Sous le nom de Terburg, un excellent portrait de famille figure également à l'Exposition. Tandis que nous n'avons cette fois aucun indice qui permette d'accepter l'attribution, nous en avons plusieurs qui tendent à l'infirmer. Il y a d'abord le costume qui semble antérieur au maître et qui paraît décidément flamand. Le principal personnage est certainement l'auteur du tableau. On lui trouve des traits de ressemblance avec beaucoup d'artistes admis par Van Dyck dans l'iconographie, surtout un Quentin Simons, de Bruxelles, peintre à peine connu, ce qui expliquerait la difficulté de rattacher ce fort joli tableau à aucun maître plus en évidence.

Une ravissante petite tête d'homme, à proprement parler une miniature, exposée par M. Hollender, mérite d'être comptée parmi les choses les plus parfaites de l'Exposition. Ici le nom de Terburg se présente d'emblée sur les lèvres du spectateur.



PORTRAIT D'UN CAVALIER, ATTRIBUÉ A DIRCK HALS.

(Collection de M. le sénateur Bischoffsheim.)

Entre plusieurs portraits exposés sous le nom de Van der Helst, le plus intéressant procède de la galerie du prince Charles d'Arenberg et, en dehors même de sa valeur artistique, son sujet doit le signaler d'abord à l'attention C'est un portrait d'enfant mort, de grandeur naturelle, daté de 1645.

Ce ne sera point calomnier Van der Helst, de dire qu'il n'était point poète. Son enfant mort a dû être ressemblant, comme le serait, de nos jours, une photographie. Le modelé est parfait, le dessin correct, mais à la plus innocente tentative à idéaliser, notre artiste retombe lourdement. Il pose en travers du petit cadavre une torche énorme, à peine éteinte, et dont la chute aurait suffi à tuer le frêle enfant.

Karel Slabbaert, de Middelbourg, dont un portrait de fillette a été exposé par M. Hollender, est un maître rare. Il a fait des eaux-fortes excellentes, un peu baveuses, mais d'un fort bon effet. En fait de peintures, le Musée de Brunswick est seul, je crois, à posséder de lui un portrait. Le nôtre est daté de 1650. C'est une œuvre expressive et large, trahissant l'influence de Frans Hals.

Trois portraits de Nicolas Maes méritent de compter parmi les bonnes choses du maître. Le *Portrait de Johanna Koerten Blok,* la fameuse découpeuse — est-ce bien elle ? — grand comme nature, a des qualités de facture et d'harmonie qu'on ne trouve pas toujours au même degré chez le peintre.

Nous arrivons avec Maes et Gaspard Netscher à la fin du XVII^e^ siècle. Avec Constantin Netscher nous pénétrons dans le siècle suivant. Un portrait de femme très délicat, exposé par M. Van de Velde van Zuylen porte la signature entière de Constantin et la date 1695.

Pour Gaspard, deux portraits de dames, datés de 1668 et de 1669, tirés de la collection Camberlyn d'Amougies, le représentent excellemment. La jeune dame, en satin blanc, a la délicatesse d'un Metzu, avec tout le sentiment pittoresque d'un de Keyser.

Parmi les peintres de genre hollandais : — Un petit *Fumeur* d'Adrien van Ostade, de la collection du Chastel, paraît être certainement le portrait du maître, coiffé de son bonnet rouge. Une *Kermesse* de Bloot, exceptionnelle par le nombre des figures, et d'une exécution confinant à Adrien Brouwer. Deux grisailles d'Adrien van de Venne, une marche et un combat de gueux; la première de ces deux œuvres a été, depuis l'ouverture de l'Exposition, offerte au Musée de Rotterdam, par son possesseur, M. Aug. Coster. A mentionner aussi, un Ant. Palamèdes de la collection Osterrieth, daté de 1637, et surtout un petit *Dessinateur d'après la bosse,* exposé par M. Cavens, sous le nom de Koedijck, mais que des connaisseurs n'hésitent pas à attribuer à Pierre Codde. Encore, dans l'œuvre de ce dernier, le spécimen vaudrait-il d'être tenu pour fort remarquable. Il y a aussi un *Corps de garde* de Quast, daté de 1639, bonne production d'un maître encore peu connu, placé, comme tant d'autres, dans le voisinage des Hals.

A côté des œuvres capitales déjà mentionnées, de la collection Oppenheim, nous trouvons une page éminente de A. Van der Neer. Le grand peintre d'Amsterdam ne se contente pas, ici, de nous montrer l'hiver hollandais et les plaisirs du traîneau et du patinage, il a voulu être vrai jusqu'à rendre l'effet de la tombée de la neige. Sans troubler en rien l'intérêt de la donnée elle-même, il en a augmenté la vérité d'impression. C'est un morceau de choix.

D'Adrien van de Velde, nous avons un important paysage, avec des animaux,

une *Vue du bois, à La Haye,* une des dernières créations de son auteur, car elle porte la date de 1671. A part ses qualités, l'œuvre offre ceci de curieux que le Musée de Bruxelles ne possède aucune peinture d'Adrien van de Velde, et que celle-ci lui appartint jusqu'il y a une soixantaine d'années. Les experts la jugèrent alors trop peu achevée pour justifier l'honneur de figurer dans une galerie publique! Elle fut alors acquise par le chevalier Camberlyn d'Amougies.

Un Salomon Ruysdael, à M. Delebecque, daté de 1642, est une œuvre remarquable du maître. Plus imposant, toutefois, est le Van Goyen de la même collection, une *Vue lointaine de La Haye :* au premier plan le carrosse du Stadhouder attelé de six chevaux blancs, aperçu déjà dans le Van de Velde cité plus haut. Par un temps où les Van Goyen modernes foisonnent, celui-ci mérite doublement de fixer l'attention. Il est daté de 1644.

La dynastie des De Heem nous montre un David de qualité exceptionnelle, de la collection du prince Charles d'Arenberg, avec les accessoires délicats d'une table toujours si plantureusement servie, et un Corneille, de la collection Koninckx, étalage plus modeste de fruits savoureux. Un grand Pieter Claesz, le père de Berghem, exposé par M. Fétis, est d'une facture robuste, rappelant le tableau de La Haye. Il y a là des homards, des poissons, un pot de grès, etc., extrêmement accentués et portant un magnifique monogramme avec la date 1657.

Aimez-vous le poisson? On en a mis partout : Van Duynen, Van Beyeren, Gillemans, les « poissonniers » les plus en vogue répondent à l'appel.

De Bonaventure Peeters, nous avons deux charmantes vues maritimes. Signalons encore une *Vue de la rade d'Anvers,* datée de 1637; elle est d'une précision photographique dans les détails d'architecture de la ville et nous montre un mouvement de navires extrêmement agréable. Deux vues panoramiques d'Anvers, par Wildens, l'une prise du côté du fleuve, l'autre du côté de la ville et mesurant chacune près de quatre mètres de long, offrent un intérêt archéologique encore surpassé par le charme d'une exécution magistrale.

Vous n'ignorez point que le palais des Beaux-Arts, devenu le Musée de peinture, est en voie d'être approprié à sa nouvelle destination. Les locaux devenus disponibles étant réservés au Musée moderne, il est permis de craindre que, faute d'emplacement, l'exposition qui aura fermé ses portes quand paraîtront ces lignes sera, pour longtemps, la dernière de son espèce à Bruxelles.

A-t-elle répondu à l'attente de ses organisateurs? Jusqu'à présent on l'ignore. Je crois pouvoir affirmer, cependant, qu'elle a amplement contribué à la délectation des curieux et que parmi les réunions similaires dont ils gardent le souvenir, celle-ci mérite une place fort honorable, autant par le nombre que par l'intérêt des œuvres qu'elle leur a appris à connaître.

HENRI HYMANS.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

UNE EXPOSITION DE PEINTURES ANCIENNES A DUSSELDORF

La moisson singulièrement riche que les promoteurs de l'exposition de Dusseldorf ont faite dans les cabinets rhénans et westphaliens, leur a permis de donner, pour quelques semaines, aux salons de la Kunsthalle, des apparences de musée. C'était dans l'ordre. Mais ce qu'ils n'avaient assurément point prévu, c'est que le groupement des œuvres rassemblées par leurs soins, fournirait à l'École Hollandaise une des représentations les plus curieuses qui se pussent voir.

Chose remarquable, en effet, sur près de quatre cents peintures, les œuvres allemandes ne comptaient que pour cinq ou six numéros, et les maîtres flamands au plus pour un cinquième. Tout le reste, au delà de trois cents œuvres, appartenait à l'École Hollandaise représentée, non seulement par ses maîtres les plus notoires, avec Rembrandt à leur tête, mais encore, par quantité d'autres dont le nom émerge à peine de l'oubli.

Pour les curieux il y avait donc là une rare fortune, et nul doute qu'ils n'en aient profité. Ajoutons, — et c'est justice, — qu'un excellent catalogue, rédigé par M. Th. Levin, leur en facilitait le moyen. Aujourd'hui que l'exposition a fermé ses portes, ce livret demeure un document d'intérêt capital pour quiconque veut faire de l'histoire de l'art hollandais l'objet de ses études.

D'une manière générale, les tableaux dépassant la dimension moyenne faisaient presque totalement défaut. Il résultait de leur absence une physionomie très particulière : il semblait que l'on eût pris à tâche de conserver à l'exposition un caractère d'intimité, que le choix des sujets et leur mode d'interprétation accentuaient à un égal degré.

La répartition par genres, des œuvres portées au catalogue, présente, à cet égard, un certain intérêt. Pour 127 paysages et vues de villes, pour 101 tableaux de genre familier et 46 sujets de nature morte, le nombre des portraits atteignait à peine 47 et celui des sujets religieux ou historiques n'était que de 40. Encore, ces derniers étaient-ils presque tous de format réduit. L'œuvre capitale de l'exposition, une scène mythologique de Rembrandt, composée de plus de vingt-cinq personnages, mesurait à peine 93 centimètres sur 72!

Malheureusement, ce tableau, prêté par le prince de Salm-Salm, n'avait pu trouver place dans les salons mêmes, et, véritablement, sans pruderie exagérée, il

pouvait difficilement affronter les regards de tout le monde. Avec Rembrandt, si bien préparé que l'on se sache aux surprises, il faut toujours s'attendre à l'imprévu. Cette fois, il réunit, dans un même cadre, deux sujets différents de l'histoire de Diane.

Dans une forêt ombreuse, traversée par un cours d'eau qui occupe tout l'avant-plan, la déesse se baigne avec ses nymphes. Par la gauche, arrive Actéon, suivi de ses molosses. Aperçu tout aussitôt, il ne tarde point à recevoir le châtiment de son indiscrétion. A droite, sur l'autre rive, se déroule un épisode qui, sous le pinceau du maître, revêt un caractère tragi-comique. Calysto, terrassée par ses compagnes, est convaincue d'avoir rompu son vœu de chasteté.

Écrasée par le nombre, vaincue par l'évidence, la coupable se défend comme une furie, et nous sommes loin des scènes élégantes auxquelles le même sujet donne naissance sous le pinceau des Italiens. Il y a même une nymphe, placée directement derrière le groupe agissant, que la déconvenue de Calysto plonge dans un accès de joie folle Serrant les bras et fléchissant les genoux, elle se renverse en arrière avec une vérité si grande, que l'on croit entendre les profondeurs de la forêt résonner de ses éclats de rire.

Je doute qu'il y ait, dans tout l'œuvre du maître, une scène plus mouvementée. Inconnue à Smith et à Vosmaer, qui la décrivent mal, ne l'ayant pas vue; citée par M. Bode, qui n'en connaissait toutefois que la copie, appartenant à M^me^ Lacroix, elle est datée de 1635 et doit être envisagée comme fort caractéristique de la manière du maître à cette époque de sa carrière.

Rien de plus saisissant, de plus vrai, que le groupe des nymphes, dont l'enchevêtrement évoque mieux qu'aucune autre œuvre que l'on puisse citer, la fameuse comparaison du plat de grenouilles, et même, dans sa coloration, la peinture n'est pas sans suggérer le souvenir du Corrège, si distant que soit, d'ailleurs, l'idéal féminin de Rembrandt de celui du maître de Parme.

Ce tableau écarté, il reste bon nombre de créations précieuses à signaler au lecteur. Des galeries de haute marque comme celles des comtes Esterhazy et de Furstenberg, de la baronne de Stierstorpff, du baron Oppenheim, de M. Suermondt, du baron Nieswand, de M. Werner Dahl, pouvaient suffire à assurer le succès de l'entreprise.

Le comte Esterhazy avait envoyé, notamment, un portrait de femme de Corneille de Vos, dont Rubens n'aurait désavoué ni les riches colorations, ni la magistrale facture. Les envois du baron Oppenheim, plus nombreux et non moins importants à Dusseldorf qu'à Bruxelles, nous ont appris à connaître une lumineuse esquisse de Rubens, large d'un mètre, où le char du Soleil s'avance entouré des Heures et de génies. Remarquable par son extraordinaire hardiesse, la composition présente le char, les chevaux et toutes les figures dans un raccourci tellement absolu, que la peinture peut être vue dans tous les sens.

De la même galerie procédait un Teniers, de sujet étrange et de superbe qualité, qu'en l'absence d'une date l'on serait tenté de croire antérieur à 1647.

A l'avant-plan un seigneur, vêtu à la polonaise, offre la main à une dame, au profil médiocrement gracieux et qui apparaît fréquemment dans les tableaux du maître, pour la conduire dans une halle couverte où des Polonais sont groupés près de leurs chevaux.

Un superbe Snyders, une grisaille de Van Dyck, le portrait de Martin Ryckaert,

pour l'*Iconographie*, se faisaient remarquer encore parmi les productions notables de l'École Flamande de la galerie Oppenheim, et leur gamme lumineuse venait à point dans ce milieu où dominait la tonalité plus sévère des œuvres hollandaises.

Dans la série des primitifs, il y a lieu de signaler, toujours de la galerie Oppenheim, une édition nouvelle et très précise des *Avares* de Quentin Metsys, considérablement modifiée dans le choix des couleurs du vêtement. Ce qu'il y a de très curieux dans cette peinture, c'est l'inscription, en partie effacée, portée sur le registre où écrit le personnage. J'en ai pu déchiffrer les mots :

Le roy doict à maistre Cornille de la... peinct sur la Gab(elle)e, la somme de XX... Liv.

Est-il vraisemblable que ce soit là une phrase en l'air? D'autant moins, sans doute, que le peintre y introduit le nom de Corneille, le sien, très probablement, et j'ajoute que la facture ne rappelle en rien le forgeron d'Anvers.

Un Blès, le *Sacrifice d'Abraham*, attribué à tort à Patenier, une magnifique *Kermesse* de Breughel d'Enfer, datée de 1624 (collection Ittenbach), une seconde *Kermesse*, par Vinckebooms, échantillon remarquable d'un maître de première force à qui l'on a coutume d'attribuer de médiocres paysages, une petite *Bethsabée* de Frans Floris, tirée, comme le tableau précédent, de la galerie du prince de Salm, enfin un François Franck et un David Ryckaert, prêtés par la baronne de Stierstorpff, constituaient, dans le groupe des Flamands, les œuvres marquantes.

L'origine du tableau de Francken lui attribue un intérêt spécial. C'est, en effet, un don de la ville d'Anvers à l'évêque Stierstorpff, qui occupa le siège épiscopal de 1711 à 1747. Tout en célébrant le *Triomphe du Christianisme*, le peintre s'est plu à réunir dans sa toile des épisodes fort profanes. Nous assistons au jugement de Pâris, au festin de Bacchus et de Cérès, au triomphe de l'Amour, etc.

Étant donné la manière de Francken, et son coloris chatoyant, l'œuvre compte parmi ses meilleures. Je doute qu'il en ait fait une plus considérable par les dimensions, le nombre des figures et l'extraordinaire fini du détail. Elle est datée de 1633.

Le Ryckaert n'est pas moins exceptionnel. La date de 1651 nous montre qu'il s'agit du troisième David, le plus en renom de la dynastie et le maître de Coques. L'œuvre mesure près d'un mètre et demi de long, et représente une *Fête de famille*, où plus de vingt-cinq personnages sont réunis. Les compositions de Ryckaert sont rarement aussi développées. Bien que toujours d'une précision un peu froide, le peintre est réellement très supérieur dans l'ordonnance du tableau dans lequel, selon toute vraisemblance, il a réuni les membres de sa propre famille.

L'examen de l'École Hollandaise nous conduit un peu plus loin des sentiers battus. Voici, par exemple, une tête de vieillard de Mierevelt appartenant au comte Esterhazy. Le grand portraitiste de Delft, à l'époque où il signait cette page, que Van Mander a pu connaître, n'avait que 23 ans. Son modèle qui, sans doute, portait pour surnom les mots écrits sur la toile : *Plomp sonder aerg*, bourru bon enfant, donnerait assez bien l'idée de cette tendance d'esprit. Le regard franc, le teint haut en couleur, annoncent pour sûr un gai compère.

La peinture est d'une supériorité rare. Elle a, tout ensemble, la fermeté, la précision et même la profondeur si frappantes des portraits d'Albert Dürer.

Œuvre de jeunesse, aussi, le portrait du vieillard à barbe blanche, de Rembrandt, appartenant à la même collection, ne se signale encore par aucune qualité,

maîtresse; comme on l'a observé bien des fois, Rembrandt, à ses débuts, s'applique avec amour à l'étude précise et quelque peu sèche de la physionomie des vieillards. L'œuvre présente, qui vient à l'appui de cette observation, a grandement souffert des retouches.

Thomas de Keyser était représenté d'une manière exceptionnelle par les délicieux portraits de la galerie Du Bus, aujourd'hui au baron Oppenheim, de même que les deux têtes de jeunes garçons de Frans Hals de la même galerie. Ce n'étaient là, toutefois, que des créations de second ordre comparées à un portrait de jeune femme, daté de 1635, où l'illustre maître de Harlem avait magistralement imprimé le cachet de sa puissance d'interprétation. Ce portrait capital fait également partie de la collection Oppenheim.

Le petit Tegularius, dont Suyderhoef a extraordinairement rendu la touche martelée, était exposé par M. Dahl.

L'étude de Rembrandt, entreprise dans ces dernières années, a eu pour effet de mettre en évidence un certain nombre de maîtres que l'on s'était plu à considérer jusqu'alors comme ayant fait le sacrifice de leur personnalité au contact du puissant novateur. Entre ceux-ci figure un maître que l'exposition a révélé comme étrangement personnel, à une époque où Rembrandt s'essayait à peine au maniement du pinceau : Nicolas Moeyaert.

Dans une composition d'une vingtaine de figures, datée de 1628, il se fait l'interprète d'un sujet biblique — le catalogue dit *Abraham recevant de Dieu l'ordre de quitter le pays de Haran*, — où se manifeste une interprétation de la nature comparable, en fidélité, à celle des maîtres primitifs.

Les têtes vivantes et expressives s'enlèvent de la toile comme autant de portraits et le sacrifice même que le peintre est amené à faire à la convention, en matière de costumes, le détourne d'autant moins de la vérité que sa tendance paraît être, au contraire, de faire pénétrer la vie réelle jusque dans le récit biblique. Pour lui, c'est en langue hollandaise que le Créateur s'adresse au patriarche.

Il faut noter, encore, très particulièrement, dans cette œuvre magistrale, l'importance donnée aux animaux : les vaches, les moutons, les chiens, dont l'interprétation évoque d'emblée le souvenir de Paul Potter.

Sous le pinceau de Dirck et Jean de Bray, le sujet biblique est à peine un prétexte. Les figures du Christ, de Marthe et de Marie, sont reléguées à l'arrière-plan d'un curieux tableau de nature morte du premier, et la *Judith* du second ne peut, dans ses étroites dimensions, avoir été choisie que pour intéresser le spectateur à l'imminence du danger couru par Holopherne.

Au surplus, authentiqués par des signatures et des dates (le tableau de Dirck est de 1673, celui de Jean de 1659), les deux petites peintures sont d'excellente qualité et d'une finesse de détail remarquable.

En Jacob Backer, l'influence de Rembrandt, méconnaissable, n'efface point l'individualité. Les portraits, de grandeur naturelle, du maître et de sa femme, — plus particulièrement ce dernier — marquaient au nombre des meilleures créations exposées.

En présence de ce splendide portrait de femme, l'on se surprenait involontairement à songer aux Vénitiens, et le hasard, mieux que toutes les théories, montre ainsi le lien qui, à travers le temps et l'espace, unit les maîtres de toutes les écoles.

Mais, en éclairant comme elle l'a fait le passé de l'École Hollandaise, l'exposition de Dusseldorf mettait en plus puissant relief les difficultés qui restent à vaincre pour arriver à sa parfaite connaissance.

N'est-ce pas chose terrifiante de voir surgir tout un ensemble de noms qui, jusqu'à ce jour ont à peine marqué et dont il faudra désormais tenir compte, étant donné que l'on possède des œuvres qui les signalent à l'attention des curieux.

Les Van Hulst, les Coelenbier, les Van der Stoffe, les Cool, tous barrent la route à la vraie connaissance de Van Goyen qui, lui-même, à certains moments, se confond avec Salomon Ruysdael, Jeon van Rietshoof et Guillaume Du Bois comme Jean Van Kessel confine à Jacob Ruysdael.

Et les imitateurs de Benjamin Cuyp? et ceux de Pierre Codde? et ceux de Palamède? et Emmanuel de Witte lui-même, ce peintre d'églises. Ils se transforment, au besoin, en peintres de figures, tout comme Job Berckheydes et Pierre Potter, lui-même, le père du glorieux animalier, ainsi que nous le montre un *Corps de garde* de 1632, de la collection Dahl.

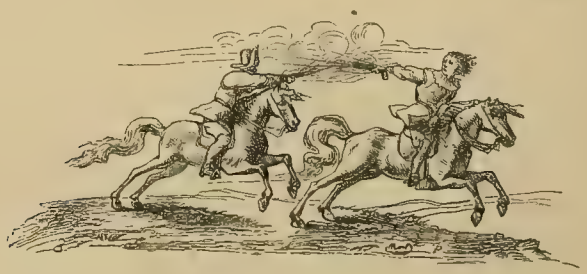
Faut-il s'étonner après cela des transformations d'un Nicolas Maes?

De ce même Maes, la collection Dahl nous montre un spécimen d'un genre encore nouveau, un *Intérieur de cuisine* avec un porc écorché, qui passerait, à la rigueur, pour un Isaac Ostade.

Dans la catégorie des natures mortes, bien d'autres surprises attendaient le visiteur. A côté de trois magnifiques spécimens de Pierre Claesz, le père de Berghem, voici des tableaux signés d'Evrard Collyer, de Harlem, de J. Dirven, de William Ferguson, un Écossais égaré en Hollande, de Jaspar Geerardi (1648), de Simon Luttichhuys, le portraitiste, et de quantité d'autres.

En somme, qui aspire à connaître l'École Hollandaise doit se rendre à l'évidence, particulièrement frappante à l'exposition de Dusseldorf, que ses maîtres ont varié à l'infini, non seulement comme manière mais aussi comme genre, et que le puissant amour de la nature qui les possède trouve, pour s'exprimer, les formes les plus inattendues, précisément parce que c'est à la nature seule qu'ils demandent leurs inspirations.

H. HYMANS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

L'ARCHITECTURE MODERNE

EN ANGLETERRE

(QUATRIÈME ARTICLE[1].

VIII.

L'étude du « Gothic Revival » nous a fait négliger quelques monuments de style classique inspirés par la rénovation d'anti-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, 2e période, p. 89 et 194, et t. XXXIV, p. 89.

quité grecque ou romaine qui florissait au commencement du siècle. Alors que quelques-uns s'essayaient déjà dans les formes du moyen âge, J. Nash, continuant la tradition classique, rebâtissait (de 1825 à 1837), avec une certaine élégance noble, la façade du vieux palais de Buckingham sur le jardin. D'un autre côté il donnait, comme frontispice triomphal à ce palais, le « Marble Arch », cet arc de genre Romain transporté aujourd'hui à l'entrée de Hyde Park sur Oxford Street. Blore devait succéder à Nash et construire (de 1837 à 1846) l'aile du palais, alourdie d'ornements superflus et sans style, qui est en façade sur le parc de Saint-James. Apsley House, construite en 1828 pour Wellington par B. Wyatt, fut encore une sorte de temple antique dédié au héros anglais. En 1828, Decimus Burton lui avait élevé, à quelques pas en avant de cette demeure, un arc de triomphe surmonté d'une mauvaise statue équestre [1].

Plus tard, dans un style mixte Gréco-Romain, tempéré de Renaissance, il faut indiquer : Le Royal Exchange, œuvre de feu sir William Tite, construit de 1842 à 1845. C'est un monument d'architecture ampoulée dont la cour intérieure, entourée de portiques, a été récemment couverte par une toiture vitrée lourde et désagréable. Puis des monuments plus modernes : L'Université de Londres, commencée sur les plans de Pennethorne et achevée seulement en 1869. Sa façade, encombrée par un portique en saillie, est trop chargée de statues [2].

En arrière, les bâtiments de la Royal-Academy ont été construits sur les plans de Smirke. Cet ensemble de constructions porte le nom de Burlington House [3] et abrite un grand nombre de sociétés savantes. Burlington House présente sur Piccadilly une façade imposante par la masse et par la richesse, mais sans caractère décidé. Elle a été achevée en 1872 sur les plans de Banks et de M. Charles Barry, fils de feu sir Charles Barry.

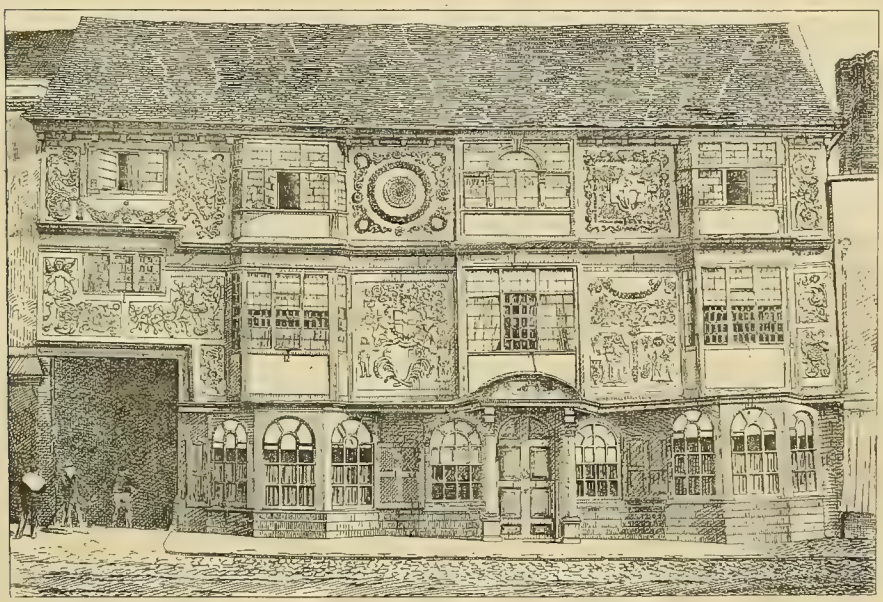
Où s'affirme davantage le classique moderne italianisé, c'est dans cette série d'édifices magnifiques, quoique simples clubs, qui bordent Pall-Mall et Saint-James Street. L'aspect de Pall-Mall est vraiment

1. Cet arc vient d'être démoli et relevé plus loin dans de meilleures conditions d'aspect, moins la statue qui a été transportée à Aldershott.

2. Pennethorne a construit en style Tudor le « New Record Office » terminé seulement en 1872, Il a continué aussi le beau palais de Somerset House en élevant sur Wellington Street une façade bien composée.

3. Du nom de Lord Burlington, ancien propriétaire des jardins et de la maison aujourd'hui occupés par les bâtiments de la Royal-Academy.

grandiose et fait songer à ces voies bordées de palais des grandes cités italiennes, Gênes, Florence ou Rome. Nous avons déjà parlé du « Travellers club » par Barry; il faudrait citer encore : du même sir Ch. Barry, le « Reform club », avec ses apparences de palais Farnèse; surtout le « Carlton club » de S. Smirke, qui a été bien inspiré par la Bibliothèque du Sansovino à Venise; puis « Army and Navy club », imitation d'un palais vénitien.



VIEILLE MAISON A MALDSTONE.

(Récemment démolie.)

Ce qui témoigne assurément de la persistance des traditions classiques, malgré la longue prédominance du gothique moderne, c'est le grand concours international qui fut ouvert en 1857 pour la construction des Ministères des affaires étrangères et de la guerre à Londres [1]. Les concurrents se partageaient en deux camps bien

1. En même temps un autre concours était ouvert pour indiquer le meilleur mode de réunion de tous les services du Gouvernement sur un emplacement compris entre Whitehall et le nouveau palais du Parlement. Nous rappelons que notre confrère M. Crépinet, de Paris, obtint le premier prix dans ce concours du « general or block plan ». Son projet présentait un ensemble de beaux édifices élevés dans l'axe du pont de Westminster, et projetait de larges voies d'accès et des quais qui depuis ont été réalisés en partie.

délimités : Gothiques et Classiques. Des prix furent distribués, mais l'exécution fut réservée. G. G. Scott avait été classé troisième dans ce concours. Plus tard, les conservateurs étant au pouvoir, on lui confia l'exécution des Ministères de l'étranger et des colonies (Foreign office, Colonial office), et celle du Ministère d'État (Home office) et du Ministère des Indes (India office); sir Digby Wyatt restant chargé des distributions intérieures de ce dernier édifice ainsi que des cours correspondantes. Aussitôt Scott prépara ses plans dans le style gothique qui lui était familier. Mais l'année suivante (1862), les libéraux revinrent au pouvoir avec Lord Palmerston. Ce ministre n'aimait pas le gothique, il voulait du Palladio. Scott se soumit, mais ce ne fut pas sans protester qu'il renonça à ses convictions et à ses préférences. Il éleva donc sur Parliament Street les « Government offices », grand monument de style classique italien, avec une certaine recherche de détails grecs, qui correspondait au goût néo-Grec alors dominant en France. En somme, c'est un bel ensemble formé d'arcades et de trois ordres superposés à la mode italienne. A sa gauche s'élève la « Treasury », grande colonnade corinthienne un peu trop engagée [1], mais d'une proportion harmonieuse, construite par sir Ch. Barry en 1850.

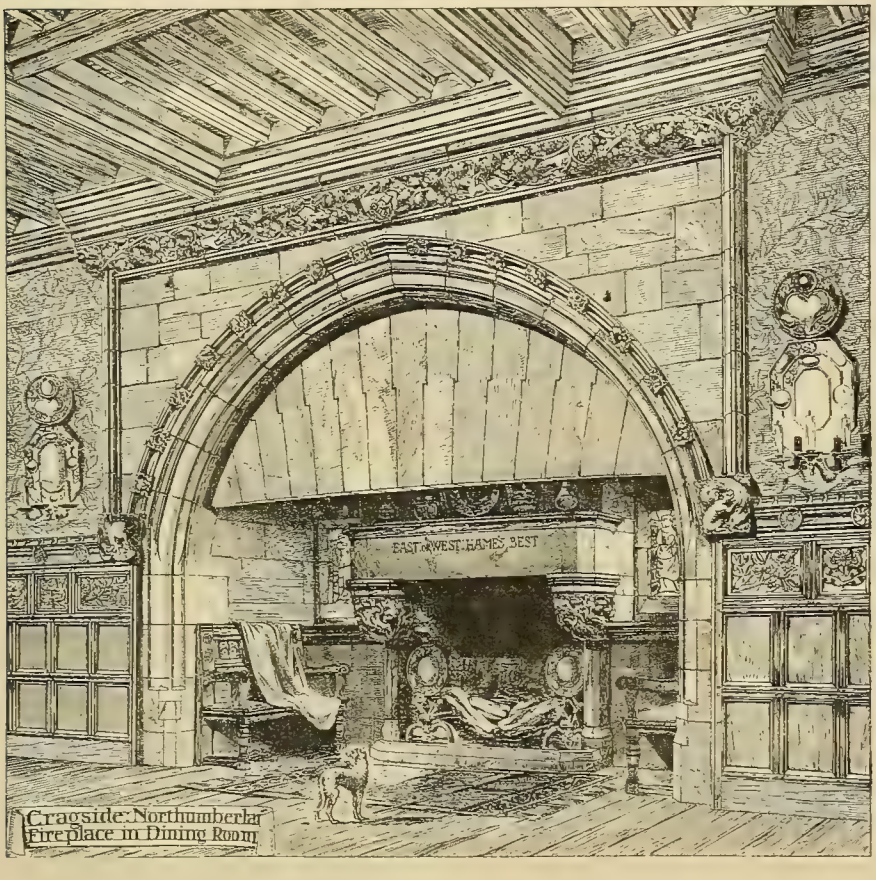
C'est vers cette époque qu'Alfred Stevens allait inconsciemment renouveler l'intérêt du classique italien en le revivifiant par l'étude directe des premiers maîtres de la Renaissance.

IX.

Né en 1817 à Blandford dans le Dorsetshire, Alfred Stevens était fils d'un peintre décorateur de très modeste situation. Dès l'âge de huit ans, il dessinait et peignait, dit-on, avec une étonnante facilité. Aussi trouva-t-il dans le Révérend Samuel Best, pasteur de son pays, des encouragements précieux. Appréciant les dispositions précoces du jeune Stevens, cet intelligent protecteur l'envoya à seize ans en Italie pour y continuer, à ses frais, des études artistiques à peine ébauchées. Alfred Stevens se passionna vite pour l'art italien de la Renaissance, et tellement que l'Italie le prit tout entier. Comme les maîtres d'autrefois, il exerça son intelligence et sa main d'après tous les monuments de l'art, étudiant l'architecture comme les œuvres de la peinture,

1. Sir Ch. Barry dut là utiliser des colonnes engagées autrefois placées au rez-de-chaussée d'un autre édifice.

sculptant en même temps qu'il peignait. Particulièrement, il se plut à dessiner ou peindre les nombreuses fresques de Florence, profondément pénétré par ces œuvres d'une expression si élevée et si sincère, d'une exécution si honnête et si simple. Mais prolongeant indéfini-



CHEMINÉE DE SALLE A MANGER, PAR M. R. NORMAN SHAW, R. A.

Château de sir W. Armstrong (Cragside. — Northumberland). — Dessin de l'artiste.

ment son séjour en Italie, livré peu à peu à ses propres ressources, il associa la pratique à ses études théoriques et devint pendant quelque temps un des aides les meilleurs du sculpteur danois Thorwaldsen, qui alors travaillait à Florence.

Cependant il fallut quitter l'Italie, cette mère adoptive qui, pendant neuf ans, l'avait nourri de son art, avait développé ses facultés, avait assuré sa main. Il revint en Angleterre à l'âge de vingt-cinq

ans, armé de toutes pièces comme ces maîtres vigoureux de la Renaissance, architectes, sculpteurs et peintres tout à la fois.

De retour à Londres, ses nobles ambitions durent se contenter des modestes fonctions de professeur de dessin à l'École de Malborough House qui fut un des premiers centres d'instruction artistique patronnés en Angleterre par le Gouvernement.

Il sut communiquer à ses élèves son ardent amour pour l'art italien, les instruire de ce qu'il connaissait si bien et préparer ainsi cette jeune génération d'artistes qui devait illustrer plus tard les salles du Musée du South Kensington, l'Albert Hall et les galeries du Jardin d'horticulture. Il fit à cette époque un projet (non exécuté) de grille pour le Musée de l'École des mines sur Jermyn Street. Ce dessin, conservé au South Kensington, montre la grande facilité de composition de Stevens.

Mais, il fallait vivre, et, vers 1849, Stevens accepta la direction artistique des ateliers de MM. Hoole et Robson, du Green Lane Works, à Sheffield. Ces industriels fabriquaient tous ouvrages en métal de caractère utilitaire et décoratif : grilles, panneaux, étuves, calorifères, etc. Stevens élargit facilement le cercle d'action qui lui était offert et bientôt les produits de ces vastes usines, transformés par un caractère artistique accentué, répandirent l'influence de Stevens. Dans ce nouveau milieu, Stevens fut un initiateur, communiquant à ceux qui l'entouraient la foi dont il était animé. Dessinateurs, modeleurs, ouvriers, tous le respectaient comme un maître et se pénétraient de ses idées.

Mitchell, instructeur en chef de l'École d'art à Sheffield, témoigna à Stevens une vive estime. Il lui soumettait souvent les travaux de ses élèves. Parmi ceux-ci, Godfrey Sykes, graveur sur métal, plein d'admiration pour Stevens, voulut travailler sous la direction immédiate du maître et vint s'installer près de lui à Green Lane.

Recherché comme collaborateur par de grands industriels qui lui demandaient des dessins et des modèles, le rôle de Stevens dans le développement des industries d'art de son pays allait devenir considérable.

Le concours ouvert en 1855 pour élever un monument à Wellington dans la cathédrale de Saint-Paul à Londres, affirma la valeur de l'artiste et décida de son avenir en l'attachant à une œuvre qui devait absorber toute sa vie. Le concours fut clos en 1857. Quatre-vingt-trois projets avaient été présentés. Stevens n'obtint qu'un des derniers prix. Mais cependant son projet apparut bientôt comme tellement

supérieur à ceux de ses concurrents que, grâce à de hautes et intelligentes influences, il fut chargé de le réaliser.

Alfred Stevens accepta la commande du monument pour 350,000 francs. Nous ne développerons pas ici l'historique de cette œuvre considérable [1]. Nous nous bornons à donner sur la vie du grand artiste anglais quelques détails que nous croyons inédits et à déterminer sa large part d'influence sur le mouvement moderne de l'art décoratif et architectural en Angleterre.

A. Stevens travailla au monument de Wellington jusqu'à l'époque de sa mort, c'est-à-dire jusqu'en avril 1875. Ce fut pour lui un travail acharné de longues années, traversé par bien des épreuves, par bien des misères. Peu pratique, complètement désintéressé dans les questions d'argent, Stevens avait accepté sans calcul une somme beaucoup trop insuffisante pour l'exécution de son projet. De là des retards nombreux, les plaintes répétées des ministres qui se succédaient au pouvoir, et l'obligation pour Stevens de chercher dans d'autres travaux les moyens de vivre et aussi de poursuivre son œuvre en tenant ses engagements.

C'est ainsi qu'il fit de nombreux dessins et aquarelles [2] pour Léonard Collmann, architecte, élève de Sidney Smirke, dont il avait fait autrefois la connaissance en Italie. Alors livré à de grandes entreprises de décoration, Collmann trouva dans Stevens un précieux collaborateur.

De même, Stevens orna pour M. Holford sa riche habitation de Dorchester et y éleva une belle cheminée à cariatides, noblement accroupies sous l'écrasement de la corniche.

Mais le monument de Wellington domine tout l'œuvre de Stevens. Ce n'est pas que sa composition architecturale se révèle par une invention particulière. Ce monument procède en partie de ceux de la Renaissance vénitienne et par suite offre quelque analogie d'aspect avec les tombeaux des reines Élisabeth et Marie-Stuart qu'on admire à l'abbaye de Westminster et qui dérivent de l'art italien.

Le monument de Wellington est d'une architecture un peu fine, nous pourrions dire trop élégante, pour abriter le guerrier que Stevens devait célébrer par le marbre et le bronze. Autorisé toutefois par l'art délicat des beaux modèles italiens dont il avait le culte,

1. On en pourra trouver les détails dans le livre publié par M. Walter Armstrong sur Alfred Stevens.

2. Quelques-unes de ces aquarelles sont aujourd'hui conservées dans la bibliothèque du South Kensington Museum.

Stevens a élevé un monument de silhouette harmonieuse et de noble tenue générale, se recommandant surtout par les beaux groupes en bronze qui en mouvementent si puissamment les flancs.

Ces figures [1] sont assurément d'une invention très personnelle et d'une énergie d'expression peu commune. Elles doivent être considérées comme les chefs-d'œuvre de la sculpture moderne en Angleterre.

Vivant à l'écart, dans une sorte de sauvagerie timide et modeste, Stevens, travailleur infatigable, se consacra pendant seize ans à ce monument sur lequel il s'épuisa sans parvenir à l'achever complètement. Multipliant ses études, recommençant sans cesse le travail commencé, le transformant avec une rare fécondité d'imagination, A. Stevens fit des disciples fervents des nombreux collaborateurs qu'il dut s'adjoindre pendant ce long effort.

C'est ainsi que, par ses élèves ou par les nombreux artistes ses admirateurs, A. Stevens a contribué au maintien des traditions classiques en concurrence avec les idées gothiques.

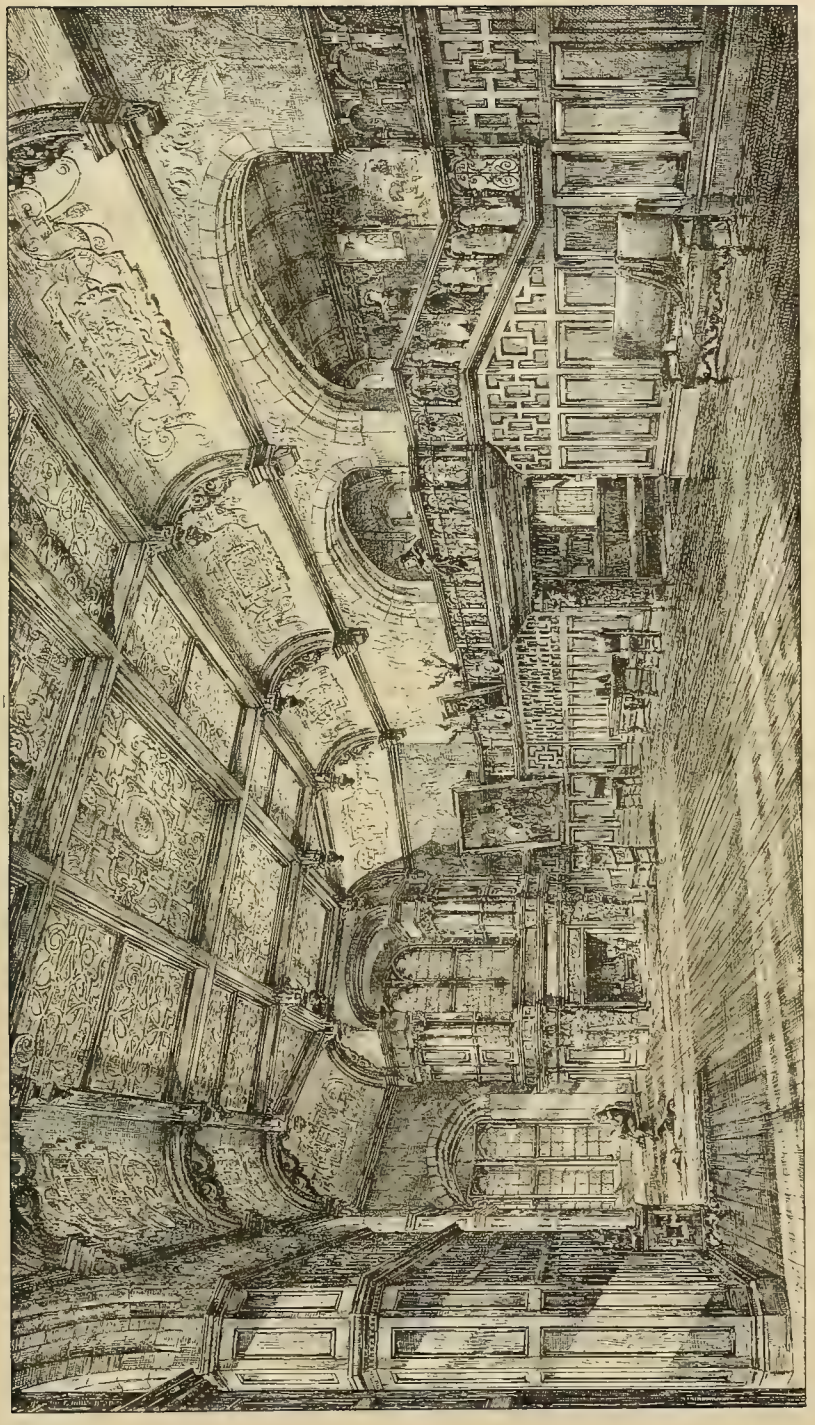
Parmi ses élèves les plus en évidence, il faut citer Godfrey Sykes dont nous parlions plus haut, et Reuben Townroe. D'abord élèves à l'école de Sheffield, ils devinrent les élèves directs de Stevens à Green-Lane.

Tous deux furent appelés à Londres pour travailler aux décorations du South Kensington. On trouve dans ce riche musée, si intelligemment aménagé, des galeries et des salles bien décorées [2], notamment celles du restaurant qui offrent un spécimen très intéressant de décoration céramique.

Mais si ces décorations partielles sont charmantes, on constate, dans ce qui est aujourd'hui construit du vaste ensemble futur, l'absence d'une conception et d'une autorité artistiques supérieures. En effet, les élèves de Stevens n'ont été là que les ornemanistes des constructions du capitaine Fowke. Le directeur du South Kensington, sir Henry Cole, croyait que pour faire de la bonne architecture, il suffisait de demander des plans et de confier les travaux à des officiers du génie, quitte à charger plus tard des artistes d'habiller la nudité des constructions ainsi élevées.

1. La Vérité arrache la langue au Mensonge;
La Bravoure foule aux pieds la Lâcheté.

2. La Cour du Sud, divisée en deux parties couvertes, est particulièrement remarquable comme disposition et décoration. On y voit deux belles fresques de sir F. Leighton : les *Arts de la guerre* et les *Arts de la paix*.



NEW SALOON. — PADDOCKHURST (SUSSEX)

(M. Arthur Cawston, architecte.)

C'est pourquoi, malgré l'ingéniosité et l'exécution habile des ornements, le commencement de façade élevé sur Exhibition Road n'est qu'une œuvre médiocre comme composition et d'un effet insignifiant, en dépit de l'abondance des ornements en terre cuite. Cette parure ne sert qu'à habiller les pauvretés d'une construction souvent peu logique. Nous préférons à cette façade la grande cour intérieure du Musée qui offre un plus judicieux emploi du mode de décoration par la terre cuite que nous admirons dans les édifices milanais et bolonais de la Renaissance.

L'Albert Hall est un vaste édifice dont la salle elliptique se prête bien aux grandes auditions musicales et peut contenir sur ses gradins en amphithéâtre huit mille spectateurs. Il a été construit de 1867 à 1871 sur les données du colonel Scott et du capitaine Fowke. Mais les véritables architectes de l'œuvre ont été Townroe et Verity qui, lui aussi, travaillait depuis plusieurs années déjà au South Kensington [1].

Une haute frise en terre cuite, à personnages, enveloppe extérieurement l'énorme rotonde d'Albert Hall construite en briques. Un porche entièrement décoré de terres cuites la précède. Tous ces détails d'ornement, dus à l'école de Stevens, ont une réelle valeur, mais l'ensemble de l'édifice est lourd, sans parti pris dominant. On sent encore là l'absence d'une direction unique et véritablement compétente [2].

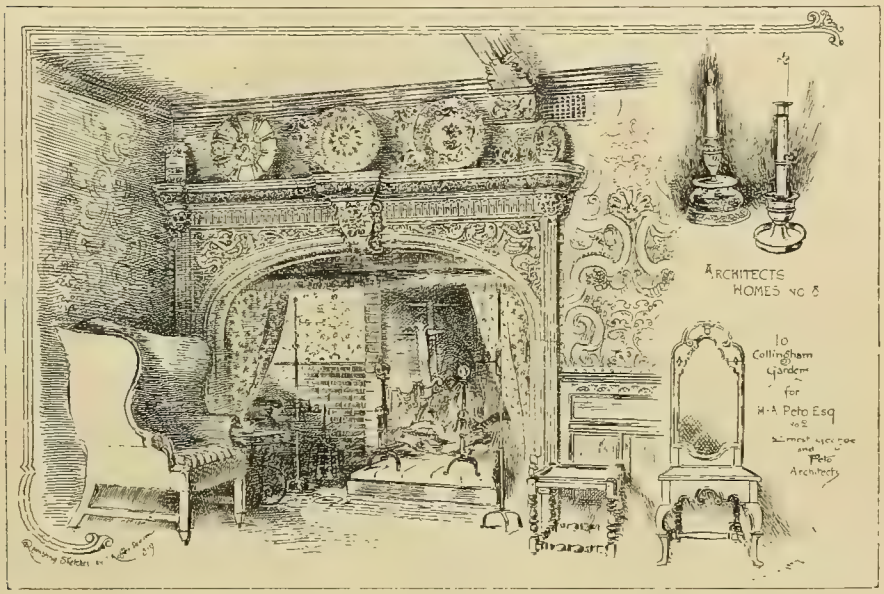
1. M. Verity est l'architecte du Criterion dont certaines décorations intérieures, entre autres celles du vestibule, sont dignes d'éloges et offrent un bon emploi des revêtements céramiques.

2. L' « Office of Works » dirige aujourd'hui tous les travaux d'architecture du gouvernement anglais. Les architectes qu'il emploie à cet effet dans ses bureaux ont un rôle effacé et impersonnel.

Cependant l'Office of Works a fait appel aux architectes libres et a ouvert en 1884 un concours public pour la reconstruction des Ministères de la guerre et de la marine sur Charing Cross et Whitehall. Ce dernier concours a montré le revirement du goût en Angleterre. En 1866, dans le concours pour les New Law Courts, tous les projets étaient conçus en style gothique; en 1884, parmi les 125 projets présentés, 8 ou 10 seulement étaient de style gothique, tous les autres étaient classiques. Dans le nombre, 9 concurrents ont été choisis pour un second concours restreint. Mais cette nouvelle épreuve n'a donné que des résultats médiocres; les architectes anglais, en renonçant à tort ou à raison au gothique, ont abdiqué leurs meilleures qualités. Les ensembles de style classique monumental leur sont peu familiers, ils manient difficilement les grandes ordonnances dont ils dénaturent les proportions et le caractère. Le projet de MM. Leeming frères, jeunes architectes à Halifax, a cependant été choisi et doit être exécuté sous leur direction.

Parmi les artistes distingués, qui, sans être élèves directs de Stevens, s'inspirèrent de son style et le propagèrent, il faut encore nommer F. W. Moody, John Watkin, John Gamble et Lidlell.

Comme on le voit, le génie de Stevens modifia sensiblement le goût anglais à un moment et ranima les traditions classiques affadies en leur communiquant quelque chose de l'invention si libre des belles époques italiennes.



INTÉRIEUR A LONDRES, PAR MM. ERNEST GEORGE ET PETO, ARCHITECTES.

Toutefois, l'influence de ce grand artiste ne se fit sentir que transitoirement. Ses œuvres, son enseignement, son école, correspondent à cette période indécise pendant laquelle le gothique, toujours très en faveur cependant, se voit contrebalancé par la persistance des formes classiques renouvelées par l'art italien.

On sait le grand mouvement qui emporta les artistes anglais vers l'étude des précurseurs de la Renaissance et dont, avec Stevens,

Nous lui préférons de beaucoup le projet de MM. Webb et Bell, placé second, et même celui de MM. Werity et Hunt, mis en troisième ligne. Les différents changements de ministères ont suspendu le commencement des travaux, et l'Institut Royal des architectes britanniques profite de ce répit, pour demander une rectification du périmètre des futurs ministères, pour en améliorer et pour en élargir les abords sur Whitehall, Charing Cross et Trafalgar Square.

M. Ruskin l'esthéticien et les peintres Rossetti, Millais, Holman Hunt furent les initiateurs. Après eux, MM. Burne Jones, Crane, Richmond, Watts et d'autres accentuèrent ce qu'on appelle en Angleterre le préraphaélitisme. Tous les architectes anglais ne purent y rester indifférents. C'est ainsi que nous avons déjà signalé dans les travaux de MM. Woodward et Godwin un goût accentué pour le gothique vénitien avec ses marbres et ses mosaïques, comme aussi, dans les édifices décorés par les élèves de Stevens, nous avons remarqué un emploi abondant des terres cuites dont le prototype est emprunté aux monuments italiens du moyen âge ou des premiers temps de la Renaissance.

X.

On se rend aisément compte de cette période à la fois incertaine et abondante de l'architecture anglaise vers le milieu de ce siècle en parcourant les rues de la Cité de Londres. La prospérité commerciale et industrielle de l'Angleterre à cette époque substitua aux vieilles maisons toute une série de constructions neuves, magasins, offices, docks, etc., dont la richesse et l'ampleur font aisément notre étonnement. Ce ne sont plus là-bas les voies rectilignes de notre Paris nouveau, avec ses maisons propres et élégantes, mais réduites de hauteur, enfermées dans un périmètre administratif qui ne permettait — il y a encore peu de temps — aucune saillie sensible sur le nu des murs ou le profil imposé des combles. Au contraire, les règlements parisiens obligeaient à des raccordements de balcons et de corniches destinés à prolonger à l'infini les perspectives linéaires uniformes. Non, ce sont les antiques rues de la Cité, à peine rectifiées dans leurs sinuosités primitives, bordées de constructions indépendantes les unes des autres, dont les hauteurs différentes et les puissantes saillies ne sont en quelque sorte limitées que par le respect dû à la liberté de chacun et aux convenances des voisins.

Aussi quels aspects étonnamment variés dans cette ruche en continuelle activité de travail! Les perspectives ondulent, se superposent; les corniches, les masses ornementales surplombent; les toitures se silhouettent en pignons, en tours, en coupoles. Des lucarnes de toutes tailles et de toutes formes couronnent les façades et forment avec les souches de cheminées très historiées un hérissement continu.

MAISON A LOGEES. — PALL MALL ET SAINT-JAMES STREET.

(M. R. Norman Shaw, R. A., architecte.)

Si bien que la Cité semble toujours la Cité d'autrefois à peine rajeunie par quelques décors nouveaux.

C'est qu'aussi presque toutes les constructions récentes, conçues dans un style ancien — y compris celles élevées dans le goût « Queen Anne » qui vise surtout à la réhabilitation des vieilles maisons, — contribuent pour beaucoup à conserver au berceau antique de Londres son caractère tout à fait spécial. Autour des masses sombres et colossales de Saint-Paul se groupent, dans un bizarre assemblage plein de contrastes, des constructions d'aspect roman, gothique, vénitien, florentin, qui alternent avec les constructions vieux classique du commencement du siècle ou les anciens édifices opulents du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle dominés par les clochers fantaisistes des nombreuses églises de Wren. Il y a bien, de-ci, de-là, quelques tentatives du plus détestable néo-Grec; mais elles disparaissent dans cet ensemble de constructions robustes, largement et richement établies, qui donnent la meilleure idée des ressources financières des négociants de la Cité. Le terrain est d'ailleurs tellement cher dans les parties centrales que le coût d'une luxueuse construction est peu de chose comparativement à l'achat du terrain.

Aussi, non seulement sur les voies principales, mais encore dans les ruelles les plus étroites, on voit se dresser des façades monumentales dans lesquelles les matériaux les plus riches et les plus durables semblent avoir été prodigués. En première ligne, les granits rose ou vert d'Écosse qui se multiplient en colonnes de toutes dimensions, en pilastres, en revêtements et en soubassements d'un poli inaltérable. Puis, les pierres dures — quelquefois la pierre tendre de Caën, — la pierre blanche de Portland, la pierre de Bath, les grès rouges et jaunes de Mansfield, etc., mariés avec la brique. Puis encore les terres cuites, — souvent des terres émaillées et des mosaïques, — les bois habilement travaillés, sans compter les métaux, quoique, chose étrange, le fer soit un des moindres éléments de construction dans les cités anglaises. Ainsi donc, en même temps que les formes variées, les colorations variées, complètent le spectacle pittoresque des rues de la Cité.

Certes, nous ne prétendons pas que toute cette architecture éclectique, qui date de trente ou quarante ans, soit parfaite dans sa variété. Loin de là. A Londres comme ailleurs, il y a ce que nous appelons la bâtisse, faite sans goût et sans scrupules. Mais, en vérité, elle compte peu dans la masse des constructions honnêtement luxueuses, logiquement construites, car il faut ici rendre hommage

aux bonnes méthodes des constructeurs anglais et à l'habileté consciencieuse de leurs ouvriers.

Bien que ces logis pour le commerce, les banques, les compagnies d'assurances et toutes sortes de sociétés, industrielles ou autres, sacrifient beaucoup aux aspects extérieurs, qui peuvent, il est vrai, être une réclame féconde, les constructions sont intelligemment combinées pour l'utile, et les matériaux si divers que l'industrie moderne met au service du constructeur, sont souvent employés avec une sincérité, une hardiesse qui consolent des méthodes routinières suivies habituellement en pareil cas.

Heureusement pour leur architecture, les Anglais n'ont pas en abondance à leur disposition la pierre tendre et le plâtre. Certes, nos pierres tendres, par leurs cubes énormes, par la douceur et la finesse de leur grain, se prêtent à toutes les délicatesses de la sculpture comme à toutes les fantaisies du constructeur. Mais, débitées en blocs de toutes tailles, elles se superposent en larges surfaces dans lesquelles, après coup, en pleine pierre, on taille rapidement toute une ordonnance monumentale, cela sans préoccupation de l'appareil aisément dissimulé. Quant au plâtre, s'il est d'un usage favorable aux légers ouvrages, il sert trop souvent à dissimuler sous des enduits, du reste peu durables, la médiocrité des matériaux et leur emploi négligé.

Il n'en est pas de même en Angleterre. La pierre, rare et coûteuse, n'est employée en grandes masses que pour les monuments; dans la construction courante elle est forcément ménagée. Ainsi donc un peu de pierre pour la sculpture, des pierres dures de petites dimensions pour les parties résistantes, et surtout la brique rouge avec ses compléments naturels, terres ornées, émaux, etc., tels sont les éléments dont dispose ordinairement le constructeur anglais. Il les utilise avec un grand souci des différentes combinaisons qui peuvent contribuer à l'agrément de l'architecture.

Les aspects de la moderne Cité de Londres nous les retrouvons quelque peu dans les grandes villes de l'Angleterre. La plupart ont suivi le mouvement de la capitale et se sont transformées. A Manchester, le gothique moderne s'impose avec avantage, les Assize Courts et le Town Hall de M. Waterhouse aidant. Il est vrai que les monuments classiques, tels que le Royal Exchange et le Free Trade Hall sont des œuvres très inférieures. A Birmingham, qui apparait comme une ville plus gaie et plus élégante que Manchester, le gothique s'est fait plus aimable. Citons les écoles de dessin sur

Edmund Street et le « Mason College of science » qui offrent un agréable mélange de pierres et de briques. Le nouveau Musée ou « The Central Free Library and Art Gallery » se relie par des ordonnances composites bien médiocres au Council House.

A Liverpool, l'architecture prend une allure puissante. Le classique y est représenté par un beau monument, le Saint-Georges Hall. C'est un édifice corinthien qui abrite une vaste salle disposée pour les grandes auditions musicales. Achevé en 1855, il fait honneur à feu H. L. Elmes qui en avait conçu le plan. Mais le gothique est cependant bien représenté à Liverpool et semble garder la faveur populaire. Témoin ce matelot qui, nous faisant visiter un immense transport à vapeur, exprimait son vif désir de connaître le beau Paris, pensant bien que tout devait y être gothique! C'est dire combien, à un moment, le gothique a séduit les moindres classes de la nation anglaise.

A Édimbourg, le goût moderne pour le moyen âge a élevé de nombreux édifices dont les formes pittoresques agrémentent heureusement les masses sombres de la vieille ville. Il est vrai que sur les hauteurs opposées le classique le plus absolu et le plus sec a élevé ses temples.

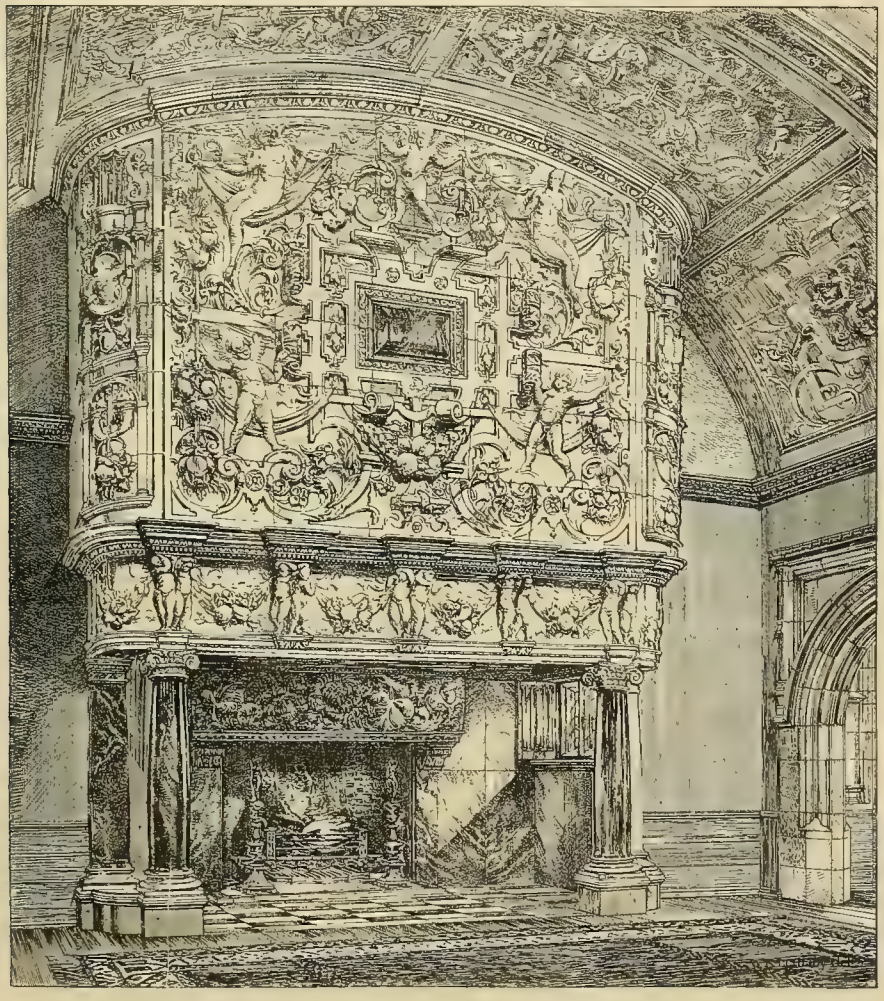
A Glasgow, ce sont encore de puissantes constructions avec tout l'arsenal gothique qui étonnent le voyageur par leurs tournures de forteresses. Mais le commerce s'y plaît, paraît-il, et y prospère. Nous devons une mention spéciale au « New Stock exchange », à l'angle de Buchanan Street, dans un gothique XIII^e^ siècle bien étudié.

S'il en est ainsi au Nord, dans les villes plus rapprochées de Londres le moyen âge n'a pas moins prospéré. A Bristol, signalons cependant une nuance : là le roman semble l'emporter sur le gothique. Il est vrai que Bristol possède de beaux restes bien conservés de l'architecture normande et que les architectes locaux ont dû s'en inspirer.

Nous pourrions, en visitant certaines villes du Sud transformées et agrandies, y trouver de nombreux monuments d'architecture civile ou religieuse, exécutés sous l'impulsion des grands travaux entrepris dans la capitale [1].

1. Le nouveau Guild hall de Plymouth en gothique moderne, de caractère mâle et solide, d'ensemble pittoresque et mouvementé, est une œuvre marquante de MM. Norman et Hine. Il semblerait que l'architecture de E. W. Godwin leur a servi de modèle.

Mais il faut renoncer à ces développements, auxquels trop peu de lecteurs pourraient s'intéresser, pour entrer définitivement dans la période d'architecture tout à fait contemporaine.



CHEMINÉE, PAR M. R. NORMAN SHAW, R. A., ARCHITECTE.

Château de Dawpool. (Cheshire.) — Dessin de l'artiste.

XI.

Qu'est-ce donc que le style « Queen Anne », qui a aujourd'hui toutes les préférences de nos voisins les Anglais?

C'est assez difficile à expliquer, comme tout ce qui est mode.

Du temps de la reine Anne, dont le règne dura peu de temps, de 1702 à 1714, les monuments étaient tous construits dans le style italien classique, selon les formules absolues des Vignole et des Palladio. Quant à l'architecture privée, elle était réduite aux éléments décoratifs les plus modestes.

Nous l'avons dit en commençant cette étude, les façades en briques rouges étaient simplement ornées de détails classiques, chambranles, pilastres, corniches et frontons, souvent en bois et peints en blanc : en somme, une masse rouge relevée de quelques agréments blancs dont l'architecture n'était qu'une forme simplifiée de l'architecture hollandaise transportée en Angleterre par Guillaume III. Il y a encore à Londres et dans les comtés de nombreux échantillons intacts de cette architecture très simple, quelquefois même pauvre d'aspect, mais dont, en somme, le caractère modeste convient à l'habitation et forme le cadre logique de la vie anglaise, de cette vie de famille discrète dans son intimité.

Mais comment le gothique, qui naguère faisait fureur en Angleterre, a-t-il pu être supplanté si rapidement et si complètement par une architecture qui au premier abord semble offrir peu de ressources à ses imitateurs?

Cette transformation soudaine du goût n'a pu se produire que par un revirement de mode auquel ne pouvaient s'opposer des traditions constantes d'art.

En Angleterre, en effet, il n'existe pas un enseignement officiel ayant pour mission de défendre et de propager certains principes artistiques dont l'application et la transmission forment ce que nous appelons une École [1].

C'est encore par le système ancien de l'apprentissage que les jeunes élèves architectes anglais se forment chez un patron qui, de son côté, travaillant isolément, subit facilement le contre-coup du goût public dont il dépend. De là ces fluctuations et cet éclectisme qui sévit plus encore là-bas que chez nous, défendus que nous sommes contre des égarements trop fantaisistes par l'enseignement de notre École des Beaux-Arts.

Il s'en suit que les architectes anglais reçoivent une instruction

1. L'Académie Royale a fondé à Londres une école d'architecture. Mais école privée, non subventionnée, cette école ne relève que de l'Académie dont les membres architectes surveillent tour à tour les cours du soir constitués en 1870, sous la direction de M. R. Phené Spiers, ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris et de M. Questel.

plus pratique que théorique qui les prédispose à ces menues recherches de construction et de distribution qui spécialisent l'habitation anglaise.

Quoi qu'il en soit, la réaction dite « Queen Anne » fut en grande partie la conséquence des abus qu'on avait faits du style gothique. On commençait à se lasser des châteaux forts, de l'architecture « Castellated », lourde et attristée, qui emprisonnait l'habitant dans des intérieurs assombris, au lieu de lui offrir une douce quiétude dans une demeure égayée.

D'un autre côté, après avoir glorifié longtemps le moyen âge, ses arts et ses monuments, les poètes et les littérateurs anglais se prenaient de tendresse pour les mœurs plus douces du XVIII^e^ siècle et pour l'architecture aimable de cette époque.

Particulièrement, Thackeray et sa fille miss Thackeray, dans quelques-uns de leurs romans, firent valoir les usages, les goûts, l'art de ce temps. On montre dans « Kensington Palace Gardens » la maison que Thackeray se fit construire dans le goût de l'époque Queen Anne qu'il affectionnait. Cette maison, d'ailleurs simple et distinguée, avec une certaine saveur classique, est sans doute la première construite à Londres dans ce style qui devait bientôt tout envahir.

Un architecte de valeur, M. Philip Webb, vers 1861, élevait à Upton, près de Bexley (Kent), une autre maison de même genre pour le poète William Morris. Cette maison n'est pas de style « Queen Anne » tel qu'on le comprend aujourd'hui. Elle est entièrement en briques, et l'aspect général reste gothique, malgré les fenêtres « Sash Windows » et une couverture en tuiles [1]. William Morris s'est plu à en peindre et décorer lui-même les intérieurs. Toutefois ce décor relève surtout du XIV^e^ siècle italien qu'une nouvelle admiration pour Dante, Pétrarque et les anciens poètes classiques mettait alors en faveur.

En effet, William Morris, poète distingué, en même temps que savant chimiste, peintre verrier [2], fabricant de tentures et de papiers

1. Les œuvres très recherchées et très particulières de M. Webb sont d'un caractère mixte, qui tient à la fois du gothique et du Queen Anne. Telle la maison voisine de celle du poète Thackeray et appartenant à M. George Howard.

2. Les vitraux composés par Burne Jones et exécutés par William Morris sont assurément très remarquables. Le beau vitrail de Saint-Trideswyde, dans la cathédrale du Christ Church à Oxford, exécuté vers 1858 par W. Morris sur les dessins de Burne Jones, conserve encore un caractère gothique adouci par l'influence préraphaélitique qui commençait à se faire sentir.

de décoration, devait largement contribuer, avec un certain groupe d'artistes [1] qui mettaient leurs efforts en commun, à la transformation de l'ornementation intérieure et du mobilier, pour les accorder avec le nouveau style.

Mais leurs sympathies se partageaient entre le « Queen Anne » et le préraphaélitisme italien dont ils devaient être aussi les premiers apôtres.

Ces diverses constructions n'étaient encore que des essais isolés. Il appartenait à MM. R. Norman Shaw et William Eden Nesfield, associés dans leurs travaux, de développer ces tendances et d'affirmer le style nouveau dans des œuvres d'un caractère marqué.

En 1864, M. R. Norman Shaw, chargé de restaurer et d'agrandir une maison dans le comté de Kent, s'inspirait des constructions anciennes et modestes du pays, rejetant les formes gothiques dont jusqu'alors il avait fait usage. Il abandonnait les cintres et les ogives pour faire des fenêtres rectangulaires à vitraux mis en plomb au carré et couvrait ces constructions de tuiles du pays. C'était peu de chose en apparence et cependant c'était là un commencement de révolution, par un retour aux systèmes les plus simples par opposition aux complications inutiles et aux recherches prétentieuses du néo-gothique alors devenu vieux.

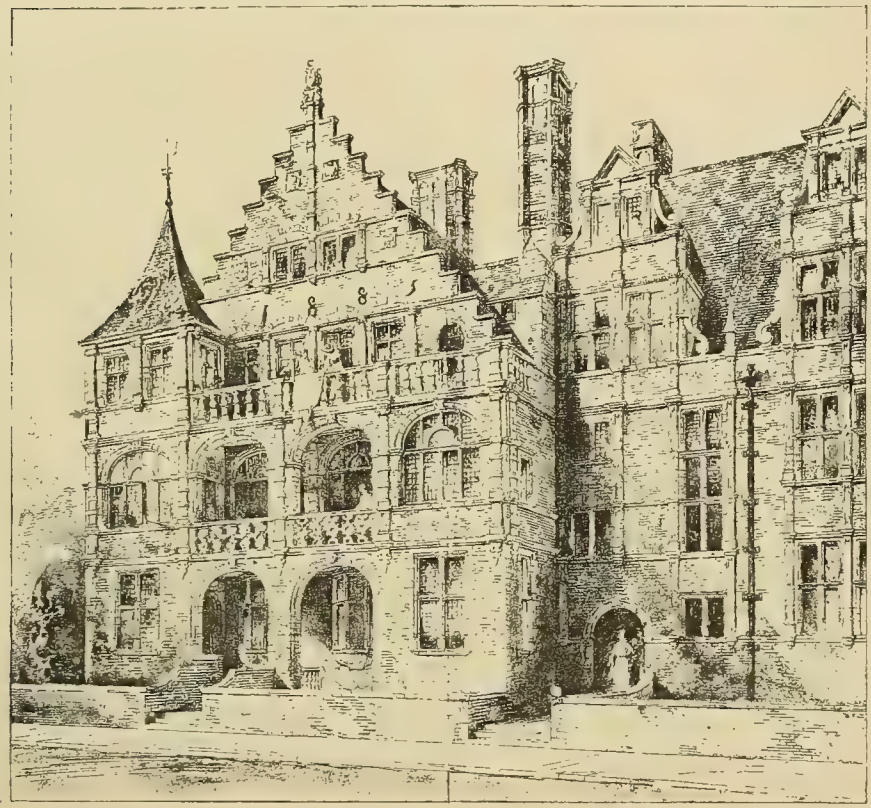
Plus tard, en 1867, M. Nesfield, construisant un château à Kinmell, donnait à son édifice le caractère des galeries de Hampton-Court sur le jardin et sur la cour de la Fontaine. M. Nesfield revenait aussi au système oublié des fenêtres dites « Sash Windows » subdivisées en vitraux rectangles par de larges « sash bars ».

Cette fenêtre, bien anglaise et très pratique, que nous appelons « à guillotine » et que nous méprisons à tort, avait été forcément négligée pendant la période du néo-gothique aux formes duquel elle ne pouvait s'approprier.

Un an plus tard, vers 1868, W. Nesfield construisait une petite « lodge » à l'entrée de Regent's Park. Cet édicule devait compléter la révolution commencée. Il transforma l'architecture domestique et campagnarde en lui offrant comme modèle un prototype nouveau. Nous ne saurions trop signaler cette minuscule construction dont le caractère fantaisiste et pittoresque engagea insensiblement presque

1. Le Hogarth club (aujourd'hui disparu) avait réuni le célèbre poète Swinburne et W. Morris, le peintre-poète Rossetti et Burne Jones le peintre coloriste dont les belles décorations sont réputées, l'architecte Philip Webb et les peintres Holman Hunt, Madox Brown, etc.

tous les architectes anglais dans des tentatives semblables. A ceux qui s'étonnaient de voir MM. R. Norman Shaw et William Nesfield délaisser leurs formules moyen âge pour cette architecture qui ne semblait qu'une autre répétition d'un passé plus rapproché, ces architectes répondaient volontiers : « Nous ne copions pas, nous



MAISON A LONDRES. — COLLINGHAM GARDENS.

(MM. Ernest George et Peto, architectes.)

prétendons faire œuvre moderne en reprenant simplement la suite de notre architecture locale trop longtemps négligée pour un retour en arrière vers les formes moyen âge. Et d'ailleurs le gothique moderne a-t-il tenu ce qu'il promettait? Nous attendions de lui tout un régime de logique et de sincérité. Mais après une longue expérience, les imitateurs du moyen âge nous ont bien montré qu'on pouvait faire tout autant de mensonges en gothique qu'on en faisait au commencement du siècle en élevant des colonnades antiques et des

faux temples en stuc. On a pris au gothique des formes et des modes de construction qui n'ont plus aujourd'hui leur raison d'être, étant données les ressources dont nous disposons; on a falsifié ces formes, et sous prétexte de faire de la construction apparente on s'est complu dans des recherches puériles et superflues, souvent même dans l'accentuation de faux appareils. De plus, au lieu de s'en tenir aux formes simples et modestes des habitations du moyen âge, on a emprunté aux grands édifices tous leurs éléments décoratifs pour les appliquer à notre architecture domestique avec une surcharge déplorable. Ces éléments, à leur échelle dans une église, par exemple, sont faussés dans leur principe quand on les rapetisse aux proportions d'une maison. De même pour certains procédés de construction qui ne doivent être employés que lorsqu'ils sont motivés par les charges et les dimensions. D'ailleurs, voici bientôt cinquante ans que Pugin s'est efforcé de familiariser nos ouvriers et leurs patrons avec les formes et les procédés du moyen âge. Depuis on a construit des centaines d'églises et de monuments dans ce style, on a ouvert des musées spéciaux où tous peuvent étudier les débris du passé. Et malgré tant d'efforts pour réimplanter chez nous le gothique, lorsque les ouvriers et les entrepreneurs sont livrés à eux-mêmes, ils reviennent toujours au vieux genre anglais classique. Des milliers de maisons continuent à s'élever autour de Londres, formant des quartiers entiers, suivant les procédés du « Vernacular », c'est-à-dire, suivant les anciennes habitudes locales. Et encore, n'est-il pas choquant de voir nos modernes maisons gothiques meublées de toutes pièces dans un style moderne très différent, mais il est vrai, bien approprié à nos mœurs et à nos besoins? Pourquoi donc lutter plus longtemps et aussi inutilement? Reprenons notre tradition nationale où nous l'avons laissée, inspirons-nous d'un passé plus rapproché de nous et par suite plus en harmonie avec nos mœurs présentes. Peut-être n'est-il pas de grande valeur artistique, mais nous pouvons l'améliorer au profit du présent. »

C'est en conséquence de ces idées que M. R. Norman Shaw a construit en 1872, dans la Cité, Leadenhall Street, une maison bien typique connue sous le nom de : « New Zealand Chambers ».

M. R. N. Shaw, en s'inspirant des anciennes constructions du XVIII^e^ siècle qui subsistaient dans les environs, a fait une œuvre très originale qui depuis a été souvent imitée et dans son principe et dans ses détails. Mais nous croyons que M. R. N. Shaw s'est surtout souvenu, en élevant cette maison d'aspect remarquable, d'une gentille

Sandro Botticelli pinx. E. Gaujean sc.

FIGURE ALLEGORIQUE DU PRINTEMPS

Fragment du Tableau "le Printemps" — Académie de Florence

Gazette des Beaux Arts. imp. A. Clement Paris

maison d'Ipswich, datée de 1567, connue sous le nom de « Sparrow's house », la maison du moineau. On remarquera, sur la reproduction que nous avons pu donner de l'œuvre de M. R. N. Shaw [1], comment l'architecte, empêché de bâtir en saillie sur la voie publique, a trouvé moyen d'établir en recul, dans l'entre-deux des piles en briques qui constituent le gros œuvre de la façade, deux étages de « bow windows » superposées. Ces larges ouvertures, qui caractérisent l'ancienne architecture anglaise, distribuent aux intérieurs une lumière précieuse et permettent des vues obliques tout en conservant à la façade un caractère monumental. De plus, les surfaces d'enduits et en particulier celles abritées par la corniche saillante en voussure, sont ornées d'ornements et de rinceaux en relief qui semblent taillés dans la masse fraîche du mortier suivant les méthodes du XVII[e] siècle [2].

Des circonstances particulières devaient favoriser le développement du nouveau style ainsi inauguré par MM. W. Nesfield et R. N. Shaw.

Vers 1870, M. J.-J. Stevenson, architecte d'Édimbourg, vint s'établir à Londres. Il avait eu l'occasion d'étudier le « Scottish Baronial », style du XVII[e] au XVIII[e] siècle, dans lequel les détails classiques servent à orner des maisons composées pittoresquement en gothique, ainsi qu'il en était dans les premiers temps de notre Renaissance française.

S'associant avec M. Robson nommé en 1872 architecte du School Board à la suite de l' « Education Bill » de 1870, M. Stevenson eut l'occasion de construire à Londres un nombre considérable d'écoles.

Dans cette association le goût de M. Stevenson fut dominant. M. Stevenson, appréciant tout le parti qu'on pouvait tirer de la brique abondante à Londres, inclina tout naturellement vers l'art des XVII[e] et XVIII[e] siècles qu'il connaissait bien. Les écoles de MM. Stevenson et Robson servirent par suite de types à toutes celles élevées dans la capitale [3] et furent copiées partout en Angleterre, ce qui contribua aisément au développement du style « Queen Anne ».

Mais il faut le dire, le « Queen Anne » s'est transformé presque aussitôt et le style aujourd'hui régnant en Angleterre ne saurait aisément se réclamer de la reine auquel il doit son nom. On retrouverait difficilement les éléments de ses origines dans cet art

1. Voy. *Gazette*, p. 101 de ce volume.

2. Voir, p. 443, la maison de Maidstone, démolie il y a quelques années.

3. Il y a maintenant à Londres environ 300 écoles qui reçoivent plus de 400,000 élèves.

multiple, fantaisiste et charmant, qui égaye maintenant de ses notes rouges les villes et les campagnes de l'Angleterre. Le style actuel s'est enrichi de nombreux emprunts faits à l'architecture des Pays-Bas, en même temps qu'il puisait en France, aux bords de la Loire et sur les côtes de la Normandie, quelque chose de l'élégance et de la grâce du XVI^e^ siècle.

Ainsi l'édifice construit par M. Bodley pour loger les offices du School Board, participe à la fois des constructions d'Anvers et des châteaux de Chambord, de Chenonceaux, ou même des maisons de Caen, auxquelles il emprunte leurs hautes lucarnes. Ce n'est donc pas là du vrai « Queen Anne » et cependant, à défaut d'autre, nous sommes réduit à réunir sous cette même appellation la plus grande partie de l'architecture actuelle anglaise.

Quelques-uns ont proposé de la désigner sous le nom de « Free classic » (libre classique), ou sous celui de « Stuart style » qui embrasse une plus longue période historique et se trouve par suite moins déterminé. Mais l'étiquette « Queen Anne » semble prévaloir quand même et nous devons l'accepter, si peu explicite qu'elle soit.

La construction a été tellement abondante depuis une quinzaine d'années en Angleterre, que nous aurions peine à suivre le « Queen Anne » dans ses différentes évolutions.

Avec M. W. Nesfield, M. R. N. Shaw en a été le plus influent promoteur. Nous ne pouvons énumérer les nombreux travaux d'architecture privée qui ont établi la haute réputation de cet artiste; toutes ses œuvres sont aussi remarquables par l'invention générale, toujours très imprévue, que par des détails d'une recherche charmante.

Il suffira, nous pensons, pour faire apprécier cet architecte éminent à sa juste valeur, d'appeler l'attention sur ses « Albert Hall mansions », réunion de vastes maisons à étages, et sur une de ses dernières constructions à l'angle de Saint-James Street et de Pall Mall, dont nous donnons plus haut la reproduction.

Cette construction montre ce qu'est devenu le modeste « Queen Anne » d'autrefois entre les mains d'un artiste habile à envelopper de formes classiques des compositions conçues souvent selon les données pittoresques du moyen âge [1].

Après M. R. Norman Shaw, il faut nommer les architectes qui ont pratiqué et pratiquent encore avec le plus de succès le Queen

1. C'est qu'en effet M. R. N. Shaw se souvient quand même de ses premières études gothiques ainsi que presque tous les architectes qui aujourd'hui cultivent le Queen Anne après avoir été autrefois de fervents disciples du moyen âge.

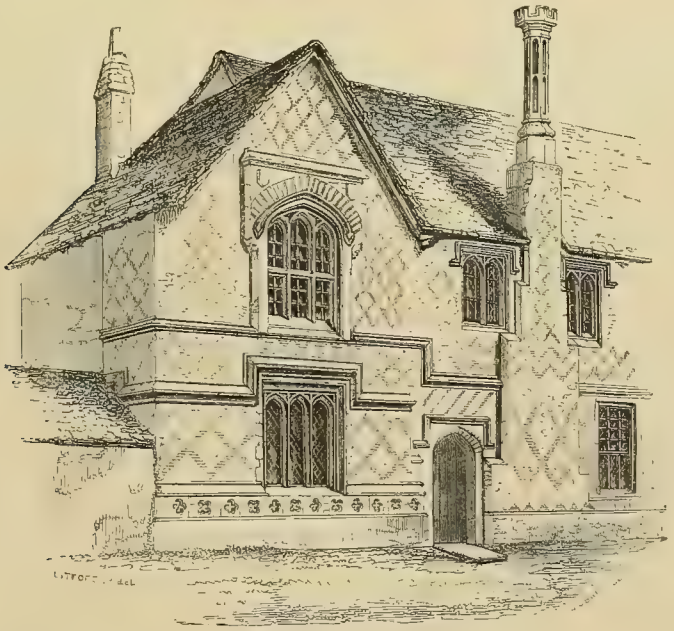
Anne sous ses divers aspects : MM. Gilbert Scott fils, Champneys, Collcutt (cité plus haut pour sa maison gothique, Saint-Bride Street), Jackson (dont nous avons fait voir la belle salle d'examens à Oxford), Macartney, Newton et Prior (élèves de M. R. N. Shaw), May, Tarver et surtout MM. Ernest George et Peto qui remplissent la campagne anglaise et les nouveaux quartiers de Londres, du côté de Kensington et de West Brompton, de leurs coquettes créations.

A vrai dire, leur « Queen Anne » est de l'architecture flamande, brique [1] et pierre, à pignons ressautés, mais très habilement maniée et adaptée aux plans anglais avec leurs « bow windows » saillantes, leurs perrons et leurs petits porches, leurs lucarnes superposées et les hautes souches de cheminées qui dominent les toits de tuiles rouges. Après les maisons d'autrefois réunies et juxtaposées en des ensembles visant au majestueux, ce sont maintenant de petites maisons toutes distinctes, toutes variées dans leur agglomération.

PAUL SÉDILLE.

(*La fin prochainement.*)

1. Les briques sont taillées, usées, trempées dans un lait de chaux sur trois faces, puis mises en place. Les moulures sont faites au moyen de briques taillées ou moulées suivant les profils donnés. Les ornements sont sculptés en plein dans la brique rouge d'un grain très fin, très serré, mais très doux.



SANDRO BOTTICELLI

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

IV.

DANS son enfance Botticelli n'avait voulu, dit Vasari, apprendre ni à lire, ni à écrire, ni à compter, et cependant c'est lui qui de tous les artistes florentins a été le plus fécond dans l'illustration des poèmes de Boccace, de Dante et de Pétrarque. On conserve à Berlin le recueil superbe de dessins que Botticelli a tracé pour le *Dante* que lui avait confié Lorenzo di Pier' Francesco de Médicis. Ce ne sont pas des dessins à effet, mais des silhouettes à la plume enlevées avec légèreté et pleines d'imagination et de verve[2]. Dans cette voie Botticelli est presque sans rival. Il n'est surpassé que par Signorelli, dont la rude puissance se fait jour dans les mêmes sujets jetés çà et là sur les murs de la chapelle d'Orvieto. Il y a cependant plus d'élan gracieux

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 177.
2. La *Gazette* en a publié une étude, 2e période, t. XXXI, p. 404 et suiv.

dans Botticelli, tandis que c'est la force qui domine chez son contemporain. Avec des dessins de ce genre par Botticelli, Baldini s'est fait un nom comme graveur, de même que Marc Antoine est devenu fameux en passant sous le burin les esquisses de Signorelli, de Michel-Ange et de Raphaël.

La fougue qui portait Botticelli à chercher des sujets dans les grands poètes italiens l'amenait aisément à empiéter dans certains tableaux sur la tradition religieuse contrôlée jusqu'alors chez les peintres par une censure toujours en éveil. On a dit qu'il était entaché d'hérésie ; on a raconté que cette hérésie se rattachait à celle de Savonarole ; mais bien avant l'arrivée du réformateur dominicain à Florence, Botticelli avait fait des tableaux condamnés par l'Église. Matteo di Marco Palmieri, chargé d'affaires des Florentins à Naples, avait écrit un poème intitulé *La Città di vita*, dans lequel il adoptait avec certaines variantes la doctrine, jugée hérétique, d'Origène, sur la position que devaient prendre les anges qui avaient été neutres à l'occasion de la chute de Lucifer. Botticelli, vers 1475, date de la mort de Matteo, avait fait pour l'autel de la chapelle Palmieri, à Saint-Pierre-Majeur de Florence, un tableau représentant l'*Assomption de la Vierge*. Au centre de la composition on voit le tombeau, d'où sortent des lis, entouré par les apôtres ; à droite et à gauche les donateurs à genoux, et dans le ciel, la Vierge prosternée aux pieds du Christ qui préside l'assemblée, divisée en cercles, des patriarches, des prophètes, des martyrs et des docteurs. Dans les intervalles des groupes se trouvent les anges du poème. Le péché d'hérésie dans lequel Botticelli était tombé, — peut-être sans le savoir —, fut jugé très grave, « mais pour moi, dit Vasari, il suffit que les figures soient admirables de dessin, de raccourci et d'invention ». Ce qui ajoute à l'intérêt qu'inspire cette œuvre, c'est que nous y retrouvons dans le fond, à gauche, une vue de Florence. Au loin on voit le pont qui jadis existait sur l'Arno près de Fiesole et le monastère de Saint-Barthélemy près de Camerola où se trouvait la villa Palmieri. Tout, dans cette composition, rappelait aux Florentins la personne de celui qui avait commandé le retable à Botticelli, — sa théorie du ciel et sa demeure sur la terre. Pendant longtemps on crut nécessaire de voiler le panneau. On l'admire aujourd'hui à la National Gallery. Il avait longtemps orné la collection du duc de Hamilton près de Glasgow.

V.

Un jour inattendu a été jeté tout récemment sur l'histoire des architectes qui bâtirent et des peintres qui ornèrent la chapelle Sixtine au Vatican. On voit par les documents que tous les travaux d'art entrepris à Rome par Sixte IV étaient dirigés par des Toscans. C'est Giovannino de' Dolci de Florence qui a été l'architecte de la chapelle. Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo et Botticelli partent de la même capitale avec le Pérugin et Luca Signorelli de Cortone pour en orner les murs. La date exacte du commencement des travaux est la seule qui nous manque. On peut cependant croire que Botticelli, qui fut chargé de compléter trois sur quinze des sujets principaux et de peindre vingt-quatre portraits de papes dans les niches supérieures, n'a dû quitter sa ville natale pour Rome qu'après la publication des vignettes du *Dante* qui sortirent des presses de Niccolò di Lorenzo della Magna en 1481 et avant le 5 octobre 1482, époque où le même artiste était chargé de s'associer à Domenico Ghirlandajo pour de nouveaux travaux à Florence. L'œuvre de Botticelli au Vatican ne le cède en nombre qu'à celles du Pérugin et de Cosimo Rosselli. Sur la paroi de droite il a représenté l'*Histoire de Moïse* avec le *Buisson ardent*, l'*Entrée dans la terre promise* et la *Punition des Madianites*, puis la *Rébellion de Coré, Dathan et Abiron ;* sur la paroi de gauche la *Tentation du Christ*. Ces fresques sont trop connues pour que je m'arrête à les décrire. Il suffit d'observer que si une heureuse inspiration a permis à Botticelli de créer des groupes admirables d'ensemble et de mouvement, l'agencement de ces mêmes groupes dans l'aire de la composition est moins bien réussie. Dans l'*Histoire de Moïse* les meilleurs épisodes sont ceux de l'arrivée du prophète entouré des siens, et son intervention énergique en faveur des filles de Jethro. Les groupes des Madianites repoussés se ressentent du manque de l'unité qui devrait présider à la distribution des diverses parties d'un drame en action. Il en est de même pour le châtiment de Coré et de ses complices ; les épisodes y manquent de concentration et les groupes parfois sont mouvementés outre mesure. Dans la *Tentation*, les figures ont une telle force de mouvement qu'on admire l'énergie du peintre tout en regrettant l'absence d'unité qui annule d'aussi belles qualités. Il manquait en effet à Botticelli pour la peinture monumentale la

LE CHRIST PLEURÉ PAR LES SAINTES FEMMES, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Musée de Munich.)

MOÏSE EN ÉGYPTE, PAR SANDRO BOTTICELLI.

(Fresque de la chapelle Sixtine.)

grande expérience du Pérugin et la noblesse grave de Ghirlandajo; mais tout en reléguant ainsi notre florentin à un rang plus secondaire que ses rivaux, nous ne faisons qu'indiquer les restrictions que nous dicte une critique peut-être trop sévère; il n'est pas sûr que nous soyons d'accord avec le jugement des contemporains. Sixte IV, pour sa part, ne distinguait sans doute pas les faiblesses que nous venons d'indiquer; il était moins touché par la grandeur de l'œuvre du Pérugin, de Ghirlandajo ou même de Botticelli, que par l'éclat qu'avait su donner à ses fresques, à l'aide d'ornements et de dorures, le talent plus faible de Cosimo Rosselli.

A son retour de Rome, Botticelli n'occupait pas moins de place dans l'affection du public florentin que Ghirlandajo. Tous deux, en octobre 1482, furent chargés de peindre une nouvelle série de fresques, dans la salle d'audience du palais public, série dont malheureusement on n'a pas conservé de traces. Tous deux furent appelés à prendre leur part dans toutes les questions d'intérêt public qui pouvaient avoir trait à leur art. C'est ainsi qu'ils furent chargés, en 1491, de travaux en mosaïque pour la chapelle de Saint-Zénobe, dans la cathédrale de Florence, et qu'ils prirent part au concours qui devait, on le crut un moment, amener l'achèvement de la façade de Sainte-Marie des Fleurs. Plus tard, en 1503, nous voyons Botticelli, délibérant avec Cosimo Rosselli, le Pérugin, Léonard de Vinci, Filippino Lippi, Pier di Cosimo et d'autres sur l'emplacement du *David* de Michel-Ange ; ceci nous prouve que, même au XVI^e^ siècle, Botticelli était encore un des maîtres dont on reconnaissait volontiers la compétence. Il n'eut pas au retour de Rome de grandes commandes faites par des particuliers comme celles qui attendaient Ghirlandajo, mais on montre encore de lui des tableaux excellents, et notamment le retable célèbre du *Couronnement de la Vierge* à l'Académie de Florence où la danse élégante d'une nuée d'anges lançant des fleurs, avec des mouvements rythmiques, sur des nuages, nous apparaît comme un gracieux avant-goût des merveilleuses créations que nous devons à Raphaël.

Une *Madone* dans un encadrement circulaire, faite pour la salle d'audience d'une corporation florentine, en 1487, nous donnerait une idée du style du maître à cette époque si elle avait été conservée; mais nous n'avons plus que le contrat aux termes duquel elle fut livrée. L'*Annonciation* de Cestello, peinte en 1490, nous reste aux Offices, dépouillée toutefois de bien des charmes par la restauration.

Ce n'est que vers 1500 que nous arrivons à fixer la date d'un

tableau, qui, tout à l'heure, nous prouvera que l'âge et la misère n'avaient pas jusque-là exercé d'influence sur l'art du maître.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS EMBRASSÉ PAR SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR S. BOTTICELLI.

(D'après la gravure de Lasinio.)

On ne sait pas si Botticelli a jamais parcouru l'Italie comme le Pérugin ou Signorelli. On retrouve de ses tableaux dans bien des provinces, mais peut-être les faisait-il passer de Florence par la voie des transports ordinaires. En 1480, il habitait encore la maison de son

père ; en 1498, il n'avait toujours pas d'habitation qu'il pût appeler sienne et tenait maison avec ses neveux dans le quartier de Sainte-Lucie en Ognissanti ; mais il possédait une villa « de seigneur » avec des vignes dans la campagne, hors la porte de San-Friano, et nous nous demandons quels malheurs ont pu s'appesantir sur lui pour justifier le récit de sa misère que nous a transmis Vasari. Le portrait que Filippino nous a conservé de son maître dans le *Martyre de saint Pierre*, de la chapelle Brancacci à Florence, le fait voir en profil coiffé de longs cheveux sous le bonnet civique de l'époque. La bouche est mobile, l'œil enfoncé, couvert par de larges sourcils, le nez fièrement aquilin. Dans ce portrait, notre Botticelli ne semble pas de bonne composition, mais il a bien l'air énergique qu'on doit supposer à un homme dont on relate tant d'anecdotes annonçant un esprit éveillé, et qui pendant un certain temps a subi l'influence d'un maître dans l'art de dominer les consciences. On peut croire en regardant ce portrait que Botticelli a bien pu consentir à un moment donné à s'associer à la destruction des tableaux profanes, que le réformateur Savonarole avait condamnés. Nous savons qu'il devint *piagnone*, — c'est le nom qu'on donnait à ces sectaires d'un nouveau genre, — et il est à croire que dès lors il ne fit plus de figures de Vénus, ni d'allégories de Printemps, et cela parce que, même après la mort de l'homme que beaucoup de Florentins se plaisaient à classer parmi les martyrs, Botticelli resta de son parti, et en partagea les idées et les espérances. Ce qui nous confirme dans cette opinion, c'est qu'en 1500, comme nous l'avons déjà dit, il peignit un tableau qui le montre encore dans toute sa force, où les doctrines de Savonarole sont exposées non seulement dans certaines figures qui illustrent un sujet sacré mais par une inscription grecque qu'on a eu le tort jusqu'à présent de trop négliger.

C'est dans la collection Maitland, qui plus tard est passée à la Galerie Nationale de Londres que nous retrouvons ce travail important. Sous une cabane soutenue par des troncs d'arbres non équarris, au pied d'une roche grise dénuée de végétation mais entourée d'arbres touffus, la Vierge adore à genoux l'Enfant divin. Saint Joseph sommeille, accroupi en face d'elle, tandis que l'âne et le bœuf ruminent au râtelier. Le toit en bardeaux est occupé par trois anges qui chantent en tenant un psautier. Au-dessus d'eux un chapelet de quinze autres anges danse en cercle dans le ciel. En bas, à gauche et derrière saint Joseph, un archange montre le Christ aux rois mages agenouillés; son compagnon, à droite, remplit le même

office à l'égard des bergers. Au premier plan, dans un encadrement de broussailles, entre des couches de pierres, trois personnages sont accueillis par des anges ailés, qui les embrassent et se réjouissent avec eux de la défaite d'une volée de petits démons ailés qui s'enfuient à leur approche. Sur le haut du ciel on lit l'inscription

LA MADONE COURONNÉE PAR LES ANGES, PAR S. BOTTICELLI.
(Musée des Offices.)

grecque dont je transcris la traduction sur les données de l'érudit professeur, M. Sidney Colvin :

« Ce tableau a été peint à la fin de l'année 1500, pendant les troubles de l'Italie, par moi Alexandre, à la moitié du temps après le temps où s'accomplissait le onzième chapitre de saint Jean l'Évangéliste et la seconde douleur de l'Apocalypse, et quand Satan fut

lâché sur la terre pendant trois ans et demi. Par la suite le démon sera enchaîné, et nous le verrons foulé aux pieds comme dans ce tableau. »

Je ne crois pas qu'on puisse autrement interpréter cette inscription qu'en supposant qu'elle a trait à la persécution et à la condamnation de Savonarole en 1497 et 1498 ; et c'est en adoptant cette interprétation que nous arrivons à accepter l'année 1500 comme la date si obscurément désignée par les lettres grecques ΧΣΣΣΣΣ formant partie de la première ligne de la légende. Les trois personnages accueillis par les anges au premier plan symboliseraient alors le martyre de Savonarole, de Domenico Buonvicini di Pescia et de Silvestro Maruffi dont la mission terrestre est indiquée par des banderoles portant les mots *Hominibus bonæ voluntatis*.

VI.

Botticelli a donc été en 1500 un des fanatiques du parti *piagnone*. Plus tard encore il en est probablement resté un des champions fidèles. Benvenuto Cellini, dans son autobiographie, nous montre ce parti encore vigoureux à une époque aussi avancée que l'année 1523. Peut-être cette fidélité de Botticelli à une secte si vivace a-t-elle été pour quelque chose dans les anecdotes de Vasari. Si par la suite le peintre est devenu malheureux, c'est peut-être à cause de la persécution morale qu'il a pu subir. Mais son état peut aussi avoir été la conséquence d'un simple manque de santé. Les nombreux tableaux qu'on lui attribue, postérieurs à l'année 1500, bien qu'ils portent encore la trace de son style, plein d'élégance, de vigueur et d'originalité, ne prouveraient qu'une chose, c'est qu'accablé de commandes, Botticelli se fiait outre mesure au travail de ses aides. Vasari nous apprend que le maître, vers la fin de ses jours, était perclus et ne marchait qu'à l'aide de béquilles. Il se peut que la paralysie des jambes ait été accompagnée de celle des bras; en ce cas, il serait arrivé au Florentin ce qui arriva presque à la même époque à Bramante qui se déchargea de ses travaux sur Giuliano da San-Gallo et Fra Giocondo. Il est permis toutefois de douter que Botticelli ait dû avoir recours à la charité de ses amis. Tout au plus devait-il faire appel à celle de son père qui, en 1510, était encore assez riche pour se donner le luxe d'une sépulture héréditaire dans l'église d'Ognissanti, à Florence.

Ce qui a dû nécessairement influer sur les dernières productions d'un artiste imbu des principes de la peinture telle qu'on la pratiquait au XV^e^ siècle, c'est qu'il lui fallut tenir compte des progrès réalisés au commencement du XVI^e^ siècle par Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo, Michel-Ange et Raphaël. Botticelli a peut-être tenté de suivre ces voies nouvelles, mais ni l'histoire ni ses œuvres ne nous l'apprennent.

J.-A. CROWE.

LE

MUSÉE DE BRUNSWICK

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

---

u Musée de Dresde, j'ai eu le rare privilège de voir un homme heureux. Il avait quitté pour trente jours, durée d'un billet circulaire, sa boutique de la rue des Francs-Bourgeois, et, flanqué de ses deux filles, muni d'un Bœdeker français, il avait résolu d'explorer l'Allemagne. Quand nous le rencontrâmes (un de mes confrères et moi), il venait tout simplement de découvrir un peintre. Ce n'était pas le décevant *Bonwyn*, révélé au monde par un trop perspicace critique d'outre-Rhin qui a lu cette *signature* sur une enseigne d'auberge accrochée au coin d'une « bambochade » de l'École française, datée 1643; non, c'était un maître aussi fécond que peu célèbre, dont les cartouches de plus de cent tableaux lui révélaient tout à coup l'énorme production : le peintre *Unbekannt*. Il s'étonnait éloquemment qu'un artiste, ayant tant produit et dans des genres si divers, ne fût pas arrivé à une notoriété plus grande et ne figurât même pas au Louvre; et il fallait entendre de quel inimitable accent, à mesure qu'il lisait le nom sur un nouveau cadre, il laissait tomber ces mots : « Encore un *Unbekannt!* » Le brave homme ne se doutait pas que cette mention cachait bien plus d'oubli qu'il ne croyait avoir à en venger; il n'entendait pas les voix mélancoliques qui, du fond de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIV, p. 265.

tant de toiles d'*inconnus* semblent s'élever vers nous, comme pour nous dire : « C'est donc en vain que j'ai eu du talent, que j'ai réalisé pour vous dans le travail quelque chose de moi-même, que j'ai violenté les plus intimes de mes rêves? » et protester contre l'injustice suprême à laquelle leur mémoire est vouée...

Moins heureux que notre compatriote, nous n'avons fait aucune découverte notable au Musée de Brunswick. Si nous avons appris quelque chose en route, nous ne saurions avoir la prétention de rien apprendre à personne et l'on ne trouvera point ici d'inédit. A quoi bon d'ailleurs? Le dernier mot de tout savoir humain est-il autre chose qu'un dénombrement de plus en plus exact de tout ce qu'on ne sait pas? Et même, sur ce qu'on croit savoir, il est si difficile de s'entendre! Que les *Unbekannt* se consolent! La bonne part leur a peut-être été accordée. Leur œuvre vit, quoique anonyme; elle peut, si elle en est digne, parler à des yeux amis et trouver le chemin des cœurs; leur nom se dérobe chastement à la banalité des controverses érudites, aux indiscrétions des archivistes paléographes et aux spéculations des marchands de tableaux... Ne dirait-on pas, au train dont nous allons, que c'est pour ceux-là seulement que les grands artistes ont créé leurs chefs-d'œuvre? Il devrait pourtant rester bien entendu entre les honnêtes gens que l'Art est avant tout la source des belles émotions et des délectations intimes.

Il est des destinées autrement mélancoliques que celles des oubliés et des inconnus. Il faut à l'humanité de longues gestations pour l'enfantement de ses œuvres parfaites. Dans l'élaboration mystérieuse et ininterrompue de son rêve, pour la réalisation définitive de chacun de ces changeants idéals, elle sacrifie sans pitié des générations entières. Est-il rien de plus triste que le sort des artistes, nés au mauvais moment, condamnés par les fatalités de l'histoire et les lois mêmes de la production des œuvres d'art, à un inévitable avortement? C'est en vain qu'ils ont du talent, c'est en vain que leurs contemporains leur donnent l'illusion du triomphe et l'avant-goût de la gloire; — à peine morts, ils sont contestés et leurs œuvres restent dans les musées, en proie aux railleries et aux faciles dédains de la postérité.

Nous nous laissions aller à ces décourageantes réflexions en rencontrant, au seuil du Musée de Brunswick, quelques représentants de cette époque intermédiaire de la peinture aux Pays-Bas, que l'on pourrait appeler l'âge ingrat de l'art néerlandais. On sait de reste comment ces maîtres, jadis fêtés et triomphants, furent aux belles

années du XVIe siècle, assez troublés par les nouvelles arrivées d'Italie pour renier, les ingrats! le glorieux héritage paternel, se déclarer tout à coup plongés « dans les ténèbres », condamnés chez eux à de stériles méthodes, fatigués de « leur nature vulgaire », et comment ils commencèrent vers « Rome l'incomparable, la reine des cités », le long exode qui devait durer plus de cent ans. Ils partirent pour lui demander le secret d'un « art plus grand » et des belles manières, pour surprendre « la juste conception de la vraie nature », comme s'exprime l'un d'entre eux, Carel van Mander[1]; — pendant trois générations, ils se mirent à l'école ultramontaine, et, rhétoriciens en retard, façonnèrent, en de laborieux exercices, le style lourd et sans grâce qui remplissait d'admiration leurs contemporains émerveillés. Il n'y eut alors de louanges et de couronnes que pour les *italianisants*, et si, par hasard, un Italien authentique daignait venir chez les barbares, des honneurs royaux lui étaient décernés.

Quand on considère ce qu'ils rapportèrent de leurs voyages, on est fortement tenté d'être impitoyable pour ces pèlerins renégats... mais la voix de l'impartiale histoire se fait alors entendre et comme, après tout, on n'est pas parfait et qu'on se console de ne pas admirer en essayant de comprendre, on prête l'oreille à ses conseils. D'abord, dit-elle, leur engouement fut celui de leur temps; ils en furent les victimes! Les lettrés avant eux avaient donné le signal et l'opinion publique les poussa plus encore qu'elle ne les suivit. Toutes les chambres de rhétorique, celle de la *Violette* comme celle de l'*Olivier*, comme celle de la *Pensée*, ne donnaient plus que des représentations de tragédies et « autres histoires à l'imitation des Grecs et des Romains »; le monde civilisé tout entier célébrait les gloires antiques retrouvées et les splendeurs nouvelles qui s'étaient levées, à côté d'elles, à l'horizon méridional. Comment auraient-ils résisté? Comment seraient-ils restés fidèles aux vieux maîtres nationaux, alors que les croyances et les doctrines qui firent la force et la grâce du génie de ces maîtres étaient si profondément ébranlées et plus qu'à demi chancelantes! « Comme je peux! » avait dit modestement Jean van Eyck. « Chacun son temps! » répondait cent ans plus tard le turbulent Bernard van Orley, — non sans outrecuidante assurance, car son temps fut bientôt passé, — mais avec une incontestable conviction. Leur entraînement fut sincère d'ailleurs et il eut des naïvetés tou-

1. *Le Livre des peintres*, I, 307 et suiv., traduit et annoté par Henri Hymans, 2 vol. in-4°. Paris, Rouam, 1884.

(d'après Botticelli, pinx.) H. Gérard, sc.

LE PRINTEMPS

(Fragment du tableau de l'Académie de Florence.)

(Gazette des Beaux Arts) Imp. Pardon

chantes; un noble enthousiasme, — cruelle énigme! — gonfla les cœurs de ces écoliers dont plus d'un portait la barbe blanche. Il suffit de feuilleter le *Livre des peintres* du bon Carel van Mander pour en recueillir les traits les plus caractéristiques; il en est d'amusants, comme celui d'Hubert Goltzius qui « entreprit le voyage de Rome à l'insu de sa femme, sous prétexte de se rendre à Cologne »; — il en est d'émouvants comme celui d'Henri Goltzius qui, chargé trop jeune de famille et retenu au logis, « comparant sa propre destinée à tous les avantages que rencontrèrent les autres artistes, tomba dans une noire mélancolie et, voyant que sa vie ne tenait, comme on dit, qu'à un fil, prit le parti, si faible qu'il se sentit, de se mettre en route pour l'Italie... afin de pouvoir du moins, avant de mourir, contempler les splendeurs de l'art italien, ce dont il s'était vu privé par son mariage ».

Voilà certes une circonstance atténuante. En voici une autre. Leur bonne volonté, stérile en ce qui les concerne, ne fut pourtant pas inutile. Un jour vint, par un beau matin du XVII^e^ siècle, où sur le sol flamand saturé d'engrais italien par ces bons jardiniers, une floraison radieuse s'épanouit à la lumière. Rubens toucha de sa baguette de magicien toute cette matière académique et la vie en jaillit. Ce fut assez pour désarmer l'équitable avenir... Mais, — pourraient sans doute répondre les critiques inflexibles qui voudraient effacer de l'histoire nationale « cette page de malheur » et cette longue apostasie, — *si* Rubens n'avait pas paru, *si* quelques mois avant le 29 juin 1577, un accident était venu frapper Marie Pypelinx qui portait dans son sein de si grandes et de si fragiles espérances, *si* le petit Pierre-Paul était allé rejoindre dans un coin de cimetière de village tous les Marcellus enfants qui n'ont pu échapper aux destinées amères, *fata aspera!* « tous les Milton ignorés » qui d'après le mot mélancolique du poète y dorment à jamais inconnus, *si*... Il est très amusant, mais il est encore plus vain de refaire l'histoire. Le Maître naquit et vécut; et tous les *romanisants*, de Jean Gossaert à Otto Vœnius, durent, au fond de leur tombeau, sentir la terre plus légère. Du rang justement décrié de stériles imitateurs, ils furent dès lors promus par sa grâce toute-puissante, non pas sans doute à la gloire des précurseurs, — car l'heure des décadences avait déjà sonné, — mais au rôle honorable d'intermédiaires utiles et nécessaires dans cette évolution, si déconcertante en apparence, qui conduisit l'art flamand des tendresses et des naïvetés adorables de l'École de Bruges aux déclamations magnifiques du parler d'Anvers, des Van Eyck et des Memling à Pierre-Paul Rubens.

Reconnaissons donc qu'il y a plusieurs manières de se plaire dans une galerie de tableaux et ne dédaignons pas de nous arrêter devant la « bande académique » puisqu'elle se trouve sur notre chemin.

En l'absence des représentants de la première génération, c'est le plus célèbre élève de Lambert Lombart, Franz de Vriendt le vieux, plus connu sous le nom de Franz Floris, qui ouvre ici la marche. Nul ne jouit de son vivant d'une renommée plus brillante et ne fit plus que lui figure de grand artiste. Des chevaliers de la Toison d'Or, le prince d'Orange, les comtes d'Egmont et d'Hornes recherchèrent son amitié; on lui donna le surnom assurément fort inattendu et qui n'était pas sans offusquer un peu Vasari, de « Raphaël flamand »; Carel van Mander le salua respectueusement comme « l'honneur de l'art dans ces contrées », L. Guicciardini, dans sa *Description de tout le Pays-Bas* (Anvers, 1568), lui décerna « la palme d'avoir rapporté d'Italie la maistresse de faire muscules et scorces naturels et merveilleux »; plus de cent vingt élèves se pressaient dans son atelier. — Mais quel triste lendemain eurent ces jours de gloire et que de dédains après tant d'honneurs! Deux siècles et demi plus tard, le « Raphaël flamand » était si profondément oublié de ses compatriotes, qu'on ne reconnaissait même plus son nom dans la *Florisstraet*, — où il s'était fait construire une somptueuse maison, décorée, ornementation bien caractéristique, des statues de la *Poésie*, de l'*Expérience* et de l'*Adresse* — et qui devint la *Rue aux Fleurs*.

N'eût-il pas mieux fait, puisqu'il était Flamand jusqu'à la moelle et buveur héroïque jusqu'à scandaliser l'honnête Van Mander, de se peindre tout simplement au cabaret avec ses amis, plutôt que de se gâter la main à arrondir des muscles comme des paraphes de scribe et de léguer à la postérité de fades mythologies comme le *Mars et Vénus surpris par Vulcain* (n° 418) ou la *Vénus sur un lit de repos* (n° 917), du Musée de Brunswick? Mais il fallait alors montrer qu'on connaissait « la bonne façon de composer »; l'idéal était « de faire des œuvres religieuses peuplées de figures nues et de sujets tirés de la fable, ce qui, ajoute Van Mander avec une naïve admiration, n'était point entré jusqu'alors dans les usages de notre pays[1] ». C'est pour obéir à ce même idéal que l'agaçant Barth. Spranger peignait, quelques années plus tard, des *Sainte famille* (n° 432) et Otto van Veen des *Assomptions* (n° 437) comme celles que nous voyons ici.

En face de la nature, au contraire, et débarrassé de la tyrannie de

1. Le *Livre des peintres* (Vie de Mabuse), I. 232.

l'esthétique régnante, Floris retrouve la liberté et la vérité de son très réel talent. Le portrait du *Fauconnier*, daté de 1558 (n° 101) que nous avons reproduit, est une œuvre franche et saine, plus facile que forte, un peu superficielle même, mais brillante, de facture très enlevée et d'allure très crâne.

C'est encore un excellent portrait, de ressemblance bien plus intime, d'exécution plus serrée et de qualité plus fine que l'*Homme au verre* (n° 102) de son élève et neveu, François Pourbus le Vieux. L'œuvre est datée de 1575 et postérieure par conséquent de deux ans au portrait d'homme de la famille de Smidt, de Bruxelles, avec lequel il a de grandes analogies. Il conserve sous sa finesse et son élégance, quelque chose de l'honnête timidité et de la forte application des vieux maîtres; et l'on se souvient, à le regarder, que François Pourbus, — bien qu'il ait subi lui aussi dans ses tableaux d'histoire, l'influence à la mode, — ne quitta pourtant pas le pays. Au moment où il allait partir pour l'Italie, comme les camarades, alors même qu'il était déjà en route, puisqu'il vint « en tenue de voyage » prendre congé de son ami Lucas de Heere à Gand, il s'arrêta à Anvers où il fit la rencontre de Suzanne Floris. « Son cœur fut enchaîné, » il aima, fut aimé, eut la sagesse de comprendre dès lors qu'il avait atteint le but suprême et n'alla pas plus loin.

Cette bienfaisante influence du portrait, qui si souvent est intervenu comme le frein le plus efficace dans les écoles dévoyées, éclate alors dans les Pays-Bas avec une particulière évidence. Au Midi comme au Nord, c'est par lui que la santé et la vie renaissent sur les palettes et, dans tel tryptique maniéré, embarrassé, déconcertant, les figures des donateurs se détachent avec la claire et forte éloquence d'une parole de vérité au milieu de laborieux mensonges. A ce point de vue, les paysagistes et les peintres attentifs aux spectacles de la place publique rendirent aussi de grands services qu'il importe de mettre en relief, et que quelques tableaux du Musée de Brunswick permettent d'apprécier.

A la façon dont le paysage avait fait son apparition dans les fonds de tableaux de Van Eyck, il était aisé de prévoir que ce nouveau venu ne se contenterait pas toujours de la petite place et que, pour emprunter à Van Mander un de ces aimables couplets qui viennent souvent au bout de la plume, « le ciel, le soleil perçant les nuages et illuminant les cités, les montagnes, les vallées..., et les nuances de la végétation, des arbres, des prés, lorsque le doux printemps réveille le

chant des oiseaux » joueraient dans l'histoire de la peinture un rôle de plus en plus important. Dès les premières années du XVIe siècle, le mouvement commence ; mais le travail d'affranchissement ne se fit pas en un jour, ni sans des péripéties dont l'histoire serait amusante, et très délicate à tracer. Nous comptons bien que M. Émile Michel, avec la double autorité qui le désigne d'avance pour un pareil travail, se décidera à l'écrire pour notre plus grand profit.

Il fallut longtemps avant qu'on osât peindre un paysage tout nu, j'entends sans autres acteurs que la terre et le ciel. Bouts, qui certes, a fait d'admirables paysages, n'aurait pas eu la conscience tranquille, s'il n'y avait placé de pieuses histoires, et même Joachim Patinier, après lui, qui donna pourtant une place de plus en plus grande à la partie purement pittoresque, reste fidèle à la tradition. C'est un maître de la seconde moitié du XVIe siècle, Egide van Conincxloo, qui, s'il faut en croire un témoin d'ailleurs digne de toute confiance, Carel van Mander, joua dans cette évolution du paysage un rôle capital. Il était né à Anvers (1544), où il séjourna longtemps, après avoir voyagé à « Paris, Orléans et autres lieux », et où il peignit pour le riche amateur Jonghelincx, dont Franz Floris décora aussi l'hôtel, « un excellent paysage de seize pieds de long ». — Puis, après avoir pris part à côté de Marnix de Sainte-Aldegonde, à la défense d'Anvers, il se retira en Zélande, et vint enfin s'établir à Amsterdam, où il vivait encore en 1604. La date exacte de sa mort n'est pas connue. C'est en Hollande que, d'après son biographe, son influence fut surtout sensible. Mais qu'on nous permette de citer ici le texte même du brave Carel, dont la bonhomie se tempère à l'occasion de malice : « Je ne connais pas de nos jours de meilleur paysagiste, et je constate qu'en Hollande sa manière commence à être généralement suivie ; que par exemple, les arbres, qui étaient un peu secs et dépouillés, deviennent plus feuillus et se développent comme à vue d'œil, à la façon des siens, bien que leurs planteurs fassent quelque difficulté d'en convenir [1]. » Voilà un texte capital. M. le Dr H. Riegel [2], qui en a justement remarqué l'importance, pense que l'influence de ce précurseur fut notable sur le développement de deux maîtres que nous trouvons supérieurement représentés au Musée de Brunswick : Lucas van Valckenborgh (1540?-1625?) et David Vinckeboons, que l'on chercherait vainement au Louvre (1578-1629).

1. Le *Livre des peintres*, édition H. Hymans, t. II, p. 120.
2. *Beitrage zur niederlandischen Kunst Geschichte*, t. I, p. 35.

JUDITH

(Musee de Brunswick)

Lucas van Valckenborgh fut au nombre de ceux que le malheur des temps condamnèrent à une vie errante. Obligé de fuir devant les persécutions du duc d'Albe, il quitta avec son frère Martin et son ami Jean de Vries, Malines, sa patrie, pour s'établir d'abord à Aix-la-Chapelle, puis à Liège. La vie était dure au pauvre monde en ces années troublées et sanglantes; mais l'art consolateur venait en aide aux exilés : Carel van Mander nous les montre passant leurs journées au travail, et après de longues séances d'après nature, se délassant à faire de la musique, car ils étaient aussi musiciens et, Lucas surtout, « fort habile joueur de flûte allemande ». Il dut faire alors une ample provision d'études et de matériaux qu'il utilisa dans la suite. Des temps meilleurs ne tardèrent pas d'ailleurs à se lever pour eux. Lucas fut remarqué par l'archiduc Mathias qui l'amena à Linz, en 1580, — (on peut voir au Belvédère de Vienne la série de ses travaux pour son protecteur), — puis ce fut l'archiduc Ernest qui l'employa et, de 1594 à 1597, on le trouve à Francfort occupé pour le compte de son nouveau bienfaiteur. La galerie de Brunswick possède justement un tableau de cette période; c'est un *Site montagneux* (n° 633), signé du monogramme du maître et daté 1595, œuvre patiente de miniaturiste, mais où respire un vif sentiment de la nature et où l'abondance des détails n'enlève rien à l'harmonie de l'ensemble[1]. Des premiers plans bruns où s'agite, dans une activité silencieuse de fourmilière, une population d'ouvriers; des fonds clairs et bleutés, baignés de lumière, où se découpent en dentelures légères des silhouettes d'arbres et de maisons, paisiblement assises aux bords accidentés d'un cours d'eau, avec l'inévitable moulin que Lucas aime à placer dans ses paysages; une grande application, une touche si fine qu'elle fait penser au travail au petit point des ouvrières de Malines, et sur tout cela, un charme naïf et pénétrant, je ne sais quoi de grêle et de doux où semble passer l'écho lointain des petits airs de flûte allemande dont le brave artiste égayait aux bords de la Meuse ses moments de récréation, — tel est le tableau. Lucas avait fait de sa main des copies du vieux Breughel; il est bien comme lui, du terroir; et il méritait assurément le grand honneur que Rembrandt lui fit de rechercher ses œuvres.

Chez David Vinckeboons, les couleurs et les personnages font une

1. On voyait, du même maître, à l'Exposition rétrospective de Bruxelles de septembre, une œuvre non moins précieuse d'exécution : l'*Industrie des bords de la Meuse*, signé $\frac{L}{VV}$ et datée 1575 (N. D. L. R.).

musique plus bruyante; les tons rouges des costumes se détachent sur les fonds vert brun, en notes audacieuses — et les mœurs populaires s'étalent dans leur bruyante exubérance. La *Kermesse flamande* (n° 651), datée de 1608 et dont on connaît de sa main, à Augsbourg, à Anvers, à Bruges, à Hambourg, à Vienne, à Parme, plusieurs variantes et répétitions — où il a dû se glisser quelques copies, — nous fait assister sur une grande place à l'ébattement de toute une population en liesse. Au premier plan, des enfants font des cabrioles, des chiens aboient, des couples enlacés forment une chaîne; plus loin, des porcs se prélassent sans façon, indifférents aux cris de la paysanne qui les pourchasse; des groupes pressés font cercle devant les étalages des marchands ou les parades des bateleurs; à la porte des cabarets, des batailles héroï-comiques mettent aux prises les buveurs et leurs femmes; tandis que, de l'autre côté, des sages se livrent paisiblement à la galanterie et que des pèlerins demandent humblement l'aumône; au fond, sur un cours d'eau aux quais peuplés de promeneurs, de grandes barques passent chargées de gens en fête; dans le lointain les clochers aigus d'une ville et les ailes d'un moulin à vent se profilent sur le ciel clair, doucement rosé, où filent des cigognes. Tout le monde s'abandonne et se trémousse; mais le peintre, lui, se surveille comme il surveille tout son monde, et l'application prudente de sa main, la correction attentive de son pinceau dont les hardiesses même sont réfléchies font un contraste amusant avec le laisser-aller général. Il sait maintenir l'harmonie dans le désordre apparent; la scène est grouillante mais sans confusion, l'observation libre mais sans incohérence, les tons pleins et vifs mais sans cacophonie.

Sur un grand arbre au premier plan, un pinson est venu se poser; on sait qu'on a voulu voir dans la présence souvent constatée de cet oiseau (*Fink*) comme une signature parlante du maître. Si le fait était établi, on pourrait deviner tout un drame dans le paysage (n° 654) où un chasseur rouge vise un oiseau, tandis qu'un serpent vient le piquer au talon. Carel van Mander nous a appris en effet que Vinckeboons tirait un médiocre profit de ses travaux et était « peu ou point payé du temps, des efforts et de l'intelligence » qu'il y consacrait; cette petite scène serait alors, dans une forme naïve, le symbole de sa propre destinée... Mais il n'est même pas bien sûr que l'attribution du tableau doive lui être maintenue.

Quoi qu'il en soit, le renseignement fourni par Mander est bon à retenir; il montre que le goût public n'allait pas alors aux petits peintres nationaux, rebelles aux importations étrangères, et c'est sans

doute pour flatter les préférences classiques des amateurs que Hendrik van Steenwyck le Vieux mettait au milieu de la foule bariolée et de l'animation d'*Un marché* (n° 824), signé et daté de 1598, un groupe de guerriers romains.

Pour cette période de l'art flamand et pour ce groupe de peintres de paysages « étoffés », peu de musées sont mieux pourvus que celui de Brunswick. Les limites qui nous sont assignées nous interdisent d'en aborder l'étude détaillée; qu'il nous suffise d'indiquer, du moins, que l'occasion serait bonne pour suivre chez des peintres comme Josse de Momper le Jeune, qui a ici quelques-uns de ses meilleurs ouvrages (n^os^ 638-641), Jan Breughel le Vieux (n^os^ 645, 646, 668), Roelant Savery (n^os^ 648-649), François Franken le jeune (n^os^ 422 à 425), Abraham Goyaerts, dont le Musée possède, comme de P. Schaubroek (n° 632), un des rares et des plus importants tableaux connus, enfin David Teniers le Vieux (n° 657) et Pierre van Hulst (n° 655), l'élargissement progressif de cette manière émaillée et brillante, mélange artificiel mais amusant de jolies recettes d'atelier et de fines pratiques, d'observation naturelle et de libre fantaisie, où les maîtres flamands s'attardaient pourtant un peu trop, quand Rubens vint y porter, comme partout, la vie, la chaleur et la flamme.

Il ne faudrait pas là non plus oublier l'influence italienne : Mathieu Brill et surtout son frère Paul (n^os^ 635 à 637) ne sont plus flamands que par leur naissance. Le premier, pourtant, a beau mettre des architectures classiques à colonnes corinthiennes dans son *Paysage italien à l'embouchure d'un fleuve*, il est encore de son pays, par la qualité de la touche, par la distribution des lumières et par ce parti pris très particulier de coloration nettement alternée des différents plans qui persiste jusqu'à Rubens dans la peinture flamande et qui consiste à partager en quelque sorte le tableau en trois tranches successivement brune, verte et bleue. Il va sans dire qu'il y a des nuances, des plus et des moins dans l'application du procédé; mais il est très caractéristique et constant, et ne contribue pas peu à donner au paysage flamand quelque chose d'artificiel. On n'y sent pas la source vivante et profonde d'inspiration naturaliste qui assura au paysage hollandais un si magnifique épanouissement. Quant à Paul Brill, c'est un Italien, et c'est dans le sens de son influence italienne et de son action sur notre Claude Lorrain qu'il est surtout à étudier.

Il y a trop peu de temps que M. Paul Mantz parlait ici de Rubens, pour qu'on ose dire son mot après lui. Ce n'est pas du reste à Brunswick qu'on pourrait se faire une idée complète du maître. Il est

permis assurément de le reconnaître dans la *Judith*, qui peut être de sa main, un jour qu'il l'avait un peu lourde, dans le portrait de Spinola, dont un double pourtant se trouve à Prague et passe, croyons-nous, pour être l'original, et dans un bon portrait d'homme inconnu. M. Riegel attestant l'authenticité de trois morceaux, nous n'élèverons pas d'objection. Mais nous arrivons de Munich, nous avons les yeux pleins de l'éblouissant feu d'artifice de la Pinacothèque auprès duquel les trois toiles de Brunswick restent un peu ternes dans notre souvenir. Retenons seulement le grand nom de Rubens comme conclusion à ces notes sur l'art flamand du XVI^e^ et du commencement du XVII^e^ siècle. C'est en lui que vinrent se fondre, se combiner et se féconder, toutes ces traditions nationales et étrangères, naturalistes et académiques, qui s'étaient partagé l'école. On sait de reste comment il en fit jaillir un art renouvelé, à la fois personnel et national, qui brilla sur la Flandre catholique des archiducs, comme une suprême consolation de l'ancienne liberté perdue, tandis que dans la Hollande républicaine et protestante, un art nouveau se levait sur la liberté naissante.

ANDRÉ MICHEL.

(La fin prochainement.)

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LES DERNIÈRES ACQUISITIONS DE LA NATIONAL GALLERY

La National Gallery a récemment acquis, grâce à l'habileté et au savoir de son directeur, un certain nombre d'œuvres qui, sans être précisément destinées à éblouir le public ordinaire qui fréquente les musées, ne laissent pas cependant que d'être du plus grand intérêt au point de vue artistique, et surtout au point historique. Car, non seulement plusieurs de ces nouvelles acquisitions comblent heureusement des lacunes qu'on s'attend nécessairement à trouver dans la plupart des collections de ce côté des Alpes, mais elles serviront aussi à mettre mieux en lumière la personnalité de quelques peintres de valeur du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, qui jusqu'à présent ont été insuffisamment connus. Elles permettront de vérifier et de rectifier au besoin certaines assertions de Vasari.

Grâce à la générosité du comte de Crawford, qui en a fait don à la nation, la Galerie est entrée en possession des fragments les plus importants du tabernacle peint *a fresco* par Domenico Veniziano au Canto de' Carnesecchi, à Florence, dont elle possède déjà depuis longtemps deux autres fragments détachés, des têtes de saints en habit monacal. La partie récemment acquise, dont les dimensions sont très considérables, contient une représentation de la Vierge, assise sur un trône de marbre, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus debout ; au-dessus du trône plane une figure de l'Eternel, vu dans un raccourci plutôt hardi que réussi. Quoique cette fresque soit malheureusement fort endommagée, et de plus défigurée par un vernis huileux qu'on parviendra peut-être à ôter, elle est néanmoins digne de prendre place dans la collection nationale. Le type de la Vierge est empreint d'un réalisme qui est bien de l'école florentine de l'époque, mais elle nous apparaît, cependant, avec une dignité d'allures quasi-byzantine, qui fait croire que la légende d'après laquelle le peintre serait originaire de Venise ne manque pas de vraisemblance. On sait que le tableau du musée des Offices et ces mêmes fragments de fresque sont les seules œuvres qu'on puisse de nos jours attribuer avec une certitude absolue à Domenico Veneziano.

Un panneau fort important, quoique de petites dimensions, *Les Hébreux*

recueillant la manne dans le Désert, par le peintre ferrarais Ercole di Roberto Grandi, réclame ensuite notre attention. Ce n'est pas une œuvre inconnue, car elle sort de la collection de feu Lord Dudley ; il en existe à la galerie de Dresde une répétition, ou plutôt une copie, fort inférieure à l'original et trop endommagée pour qu'elle puisse servir de base à une comparaison (cat. 1884, n° 23, sous la désignation : « Ecole Florentine »). Nous voyons le camp du peuple d'Israël construit en bois, et formant un curieux emplacement pareil à celui d'une place publique ; dans cette espèce d'arène, sous les yeux de Moïse et d'Aaron placés debout à gauche du spectateur, hommes et femmes, dans les attitudes les plus diverses et les plus hardies, se précipitent pour ramasser l'aliment céleste. C'est l'œuvre d'un peintre fortement influencé, comme tous ceux qui, à la fin du xv^e^ siècle sortaient des écoles de Padoue ou de Ferrare, par le génie du grand Mantegna, mais resté nonobstant original, et s'inspirant directement de la nature humaine, dont il sait, avec une rare puissance, rendre les nuances infinies de passion et de sentiment. Le style du tableau de la collection Dudley a une analogie tout à fait remarquable avec celui de ce beau dessin du Louvre (collection His de la Salle) qui a pour sujet *Le Massacre des Innocents*, — dessin attribué aussi, et avec raison, à Ercole di Roberto. Un des principaux mérites de la nouvelle acquisition est certes celui de prouver par l'analogie du style, et cela d'une manière absolument satisfaisante, que la merveilleuse petite *Cène* acquise par la Galerie en 1882, à la vente du duc d'Hamilton, ne peut être due à une autre main qu'à celle de ce remarquable Ferrarais. Cette *Cène* était alors assez ineptement attribuée à Masaccio, mais à peine entrée dans la collection nationale, elle fut plus justement classée sous la désignation de « North Italian School ». Presque tout se ressemble dans ces deux admirables panneaux : les types si variés et si expressifs des têtes, le coloris, le dessin des mains et des pieds aux doigts allongés, les cassures des draperies; seulement dans la *Cène* les lignes sont moins hardies et moins simples, et l'ensemble est quelque peu moins moderne. Cependant, quoiqu'elle ne soit pas également bien conservée, cette dernière œuvre a une valeur encore supérieure à celle de l'acquisition récente. Devant les physionomies si émouvantes et si expressives des apôtres on reconnaît combien est juste l'appréciation de Vasari, qui en décrivant les fresques exécutées par celui qu'il appelle « Ercole Ferrarese » dans la chapelle Garganelli, à Saint-Pierre de Bologne, dit : « *E tra « essi e una diversità di teste maravigliosa, nel che si vede che Ercole con « grandissimo studio cerco di farle tanto differenti l'una dall' altra, che non si « somigliassino in cosa alcuna* ». Quoique dans les spécimens typiques de la manière du maître, c'est-à-dire dans les deux célèbres panneaux du Musée de Dresde, le *Calvaire* et le *Christ au jardin*, autrefois à l'église San-Giovanni in Monte de Bologne, — lesquels, avec une *Pietà* actuellement à la Royal Institution de Liverpool, composaient la predella du maître-autel de cette église, — il soit facile de reconnaître les mêmes caractéristiques de style que nous venons de signaler dans les œuvres de la National Gallery, il convient cependant de noter certaines différences intéressantes. Dans ces derniers tableaux, malgré que le sentiment soit profond et d'une sincérité absolue, l'influence de Mantegna se révèle d'une manière plus claire et plus directe, non seulement par les qualités générales du style, mais encore par une imitation voulue et consciente des types, des procédés d'expression, et même des motifs connus du maître. Les panneaux de la National Gallery et ceux de

Dresde représentent certainement deux degrés de développement bien distincts de la carrière du peintre. Vu le nombre trop restreint de ses œuvres que nous avons actuellement sous la main, la tentative d'y porter un certain ordre chronologique serait, cependant, pour le moment, prématurée.

La Galerie s'est aussi enrichie d'un panneau de l'École Ombrienne assez connu dans l'histoire de l'art. Il n'est autre que cette *Vierge avec l'Enfant* portant la signature A. A. P. et attribuée par Rumohr et Passavant à Andrea Aloisii (di Luigi) d'Assisi, mieux connu sous le sobriquet de l'Ingegno (Rumohr : *Forschungen*, II, 328; et Passavant : *Raphaël*, I, 503). C'est surtout sur les indices fournis par ce panneau même que Rumohr, se fiant à la signature précitée, — qu'il interprétait : « Andreas Aloysii pinxit », — essaya d'établir certains arguments sur le style du problématique peintre ombrien dont Vasari donne une biographie si embrouillée. Quoi qu'il en soit, l'œuvre, qui est d'un peintre travaillant vers 1500 et dérivant du Pérugin et du Pinturicchio, mais plutôt sous certains rapports de ce dernier, est fort intéressante et fort bien conservée sans être absolument de premier ordre. La sainte Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus et vue à mi-corps, est assise sur un trône, dans un paysage qui s'écarte peu du type ordinaire de l'école. Les tons de la chair sont trop bruns et trop lourds, et le paysage manque de cette finesse, de cette indication de l'atmosphère, qui distinguent ceux des chefs de l'école; mais le groupe est fort bien dessiné, avec une paisible élégance de lignes d'un effet très doux, et l'harmonie entre le rouge de la robe de la Vierge et son manteau d'azur doublé de vert sombre est maintenue avec une justesse remarquable. Il est nécessaire de constater que, hormis la ressemblance de famille qu'ont entre eux toutes les œuvres de l'École Ombrienne de cette époque, ce tableau n'a rien de commun avec ceux qui à la National Gallery même, au Louvre, à Naples, au Bréra et ailleurs encore, portent, ou portaient, le nom tant soit peu mystique de l'Ingegno. Tous ces tableaux, dont le style se rapproche davantage de celui du Pinturicchio et rappelle aussi Giannicola Manni, sont fort inférieurs à la nouvelle acquisition de la Galerie.

Celle-ci, comparativement riche en spécimens de l'art de Giovanni Bellini, ne possédait encore rien de la main de son aîné, Gentile. Elle vient d'acquérir un remarquable portrait attribué avec vraisemblance à ce dernier, et qui est censé être celui du professeur de mathématiques Girolamo Malatini, qui jusqu'en 1494 expliqua aux frères Bellini les problèmes de la perspective supérieure. C'est un vieillard au teint ivoirin, aux traits délicats et creusés par le travail intellectuel, simplement vêtu de noir, coiffé d'un béret noir de forme académique, sous lequel tombent jusqu'aux épaules ses cheveux d'un beau gris argenté; il tient à la main un compas de grandes dimensions. Avant de se prononcer définitivement sur l'attribution de la toile à Gentile, on aimerait à examiner encore une fois les portraits absolument authentiques du maître, tels que le fameux *Mahomet II* de sir H. Layard (malheureusement fort endommagé), et la *Cattarina Cornaro* du Musée de Pesth. Cependant on peut hardiment affirmer que bien des choses dans le faire du tableau paraissent indiquer la main de Gentile : une certaine délicatesse de touche poussée jusqu'à la sécheresse, le peu d'épaisseur de la couleur, l'époque indiquée par le costume, et la conception générale de l'œuvre. Les traits du vieux savant, empreints d'une sorte de fierté intellectuelle, sont finement modelés, mais le peintre n'a pas réussi aussi complètement qu'aurait pu le faire le grand Giovanni — dont on voit à côté le merveilleux *Leonardo Loredano* — à les

marquer du sceau de la personnalité et de la vie, à faire briller sous l'enveloppe extérieure la flamme de la pensée.

De la main du peintre florentin Francesco Ubertini, dit le Bacchiacca, sont deux importants panneaux décoratifs où sont représentées diverses scènes de l'*Histoire de Joseph;* ils ont été déjà vus à une des expositions de maîtres anciens à Burlington House. Fort curieuses, quoique la couleur en soit criarde sans être brillante et le dessin d'une énergie plutôt factice que vraie, ces décorations révèlent très clairement l'éducation première du peintre sous le Pérugin, dont l'influence s'affirme encore sous le style d'adoption du second maître du Bacchiacca, Francia Bigio, et sous la manière dominante du chef d'école, Andrea del Sarto. Mais, s'il faut l'avouer, nous nous intéressons surtout à ces nouvelles acquisitions parce qu'en toute probabilité elles faisaient partie de l'ensemble de cette fameuse chambre nuptiale dont les boiseries furent sculptées pour Pier Francesco Borgherini par Baccio d'Agnolo, et qu'ornèrent de panneaux illustrant avec une infinité de petites figures l'Histoire de Joseph, Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci et le Bacchiacca. Vasari n'a pas conté de plus charmante anecdote que celle de cette vaillante « Madonna Margherita », l'épouse que Pier Francesco avait peu galamment laissée à Florence pendant le siège pour veiller sur ses pénates, défendant comme une lionne les trésors artistiques de sa chambre nuptiale contre Giambattista della Palla qui, muni de l'assentiment de la ville, venait les lui ravir, pour en enrichir les collections de François Ier (Vasari, éd. Milanesi, vol. V, p. 196-197; vol. VI, p. 261 et passim).

La National Gallery possédait déjà un autre tableau important répondant d'une manière frappante à la description enthousiaste que donne Vasari d'une œuvre du Pontormo faisant aussi partie de ce même ensemble décoratif. C'est un panneau carré, dû évidemment à la main de ce maître, dans lequel sont représentés, avec une vivacité extraordinaire, mais aussi avec des excentricités de perspective qui sautent aux yeux, divers incidents de cette même *Histoire de Joseph.* Ce fut à la vente Hamilton que la Galerie fit l'acquisition de ce dernier morceau. Il faudrait une forte dose d'incrédulité pour douter que c'est le même tableau que, dans la vie du peintre, Vasari couvre de louanges si extravagantes, attendu qu'en bas de l'escalier du premier plan on voit distinctement le portrait en petit d'un jeune garçon tenant sous le bras une sorte de panier, dont la description répond exactement au passage suivant tiré de la description du célèbre biographe... « *Fra « le quali figure ritrasse a piedi della storia, a sedere sopra certe scale, Bronzino « allora fanciullo e suo discepolo, con una sporta* »... Chez Lord Cowper, à Panshanger, se trouvent trois autres décorations en longueur qui ont dû très probablement faire partie du même ensemble; ce sont aussi des histoires tirées de la vie de Joseph, dont deux appartiennent évidemment au Pontormo, tandis que la troisième est reconnue pour un admirable spécimen de l'art d'Andrea del Sarto lui-même. Ces décorations ont aussi paru à Burlington House, avec la majeure partie de la célèbre collection de Panshanger.

La Galerie a acquis aussi une fort belle toile de Bonifazio Veronese, une *Madone avec l'Enfant Jésus, entourée de saints,* due sans doute au chef de cette famille d'artistes, puisque le coloris et les types révèlent encore très clairement l'influence de Palma Vecchio. Une *Sainte Famille* d'un peintre fort rare de ce côté des Alpes, Giovanni Busi dit Cariani, constitue, par contre, une acquisition d'une valeur

douteuse. Nous n'admirons pas beaucoup non plus un grand médaillon d'exécution très inférieure, appartenant à l'École Florentine vers 1450, peint sur une espèce de bouclier en bois sculpté et doré; et encore moins deux panneaux attribués à Macrino d'Alba, dont chacun montre deux saints dans un encadrement architectural.

Mentionnons encore un curieux tableau. *Volumnie aux pieds de Coriolan*, par Michele da Verone, œuvre très loin d'être de premier ordre, mais rendue intéressante par l'étrangeté du sujet et par un certain calme classique qui distingue les personnages étudiés, évidemment, d'après l'antique. Deux petits panneaux, qui apparemment ont fait partie d'un « cassone », portent le nom du rarissime peintre, Domenico Morone de Vérone; ils représentent avec une vivacité et un hardi contraste de couleurs tout véronais, les fêtes données à l'occasion du mariage de Gianfrancesco II Gonzaga avec Isabella d'Este. L'influence du Pisano s'y fait encore ressentir, surtout dans les mouvements des chevaliers et de leurs montures. Ce sont d'intéressants documents pour l'histoire et pour l'art, mais ils n'ont pas, comme tableaux, l'importance requise pour justifier la place qu'on leur a donnée dans la collection nationale.

Nous citerons en dernier lieu une petite toile du rare peintre hollandais A. de Pape, acquise à la vente récente des tableaux de Blenheim.

Il y a lieu de regretter qu'un spécimen fort remarquable de l'art sincère et vigoureux de Jordaens, un *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, de grandes dimensions, faisant partie de la même collection, n'ait pas été acquis pour la National Gallery, qui ne possède à peu près rien de ce maître si intéressant. Le tableau en question a été acquis à un prix relativement dérisoire pour le Musée de Berlin.

CLAUDE PHILLIPS.

LE

MOUVEMENT DES ARTS EN ANGLETERRE

Ce n'est pas, à proprement parler, une étude critique sur Barye que M. Henry Eckford (Ch. de Kay) a publiée dans le numéro de février 1886 de l'excellente revue américaine, le *Century Illustrated Monthly Magazine*. C'est plutôt un long cri d'admiration, une sorte de dithyrambe qui s'est échappé de la poitrine d'un écrivain enthousiaste. M. Henry Eckford me semble même avoir été emporté par sa pensée un peu au delà des limites raisonnables. Dans son désir de nous faire admirer Barye que tout le monde maintenant connaît et admire en France, il lui sacrifie toute la sculpture grecque (c'est beaucoup dire) et même Michel-Ange. M. Eckford concluait d'une façon intéressante son article en disant qu'aucun sculpteur vivant en ce moment en Europe ou en Amérique ne peut être comparé à Barye : personne ne contestera cette assertion. Mais, l'admiration l'emportant, il a ajouté que, dans la longue suite des âges, aucun sculpteur n'a su, comme Barye, modeler des animaux. C'est une thèse curieuse et nouvelle assurément, mais qui voudrait des exemples etune longue discussion détaillée. Barye, qui fut si savant, si respectueux du passé, aurait peut-être craint lui-même un pareil éloge. Mais, si cette conclusion étonne un peu, si elle est hardie et imprudente, tout ce que dit M. Eckford de Barye est intéressant à connaître. Car l'écrivain semble avoir beaucoup étudié le grand sculpteur.

A propos du *Thésée combattant le Minotaure*, qui est au Musée du Puy, M. Eckford étudie le mythe de Thésée, qui, dit-il, était probablement un dieu solaire humanisé, comme Hercule, Bellérophon et Persée. Il pense très justement que Barye dut étudier soigneusement toutes les antiquités de Ninive et des villes anciennes de la vallée de l'Euphrate que possède le Musée du Louvre, et que Barye y trouva des mouvements admirables. Il dit que, trop grand pour imiter, Barye sut s'inspirer de ces chefs-d'œuvre pour en créer de nouveaux qu'on peut leur comparer, et que ce ne fut pas une petite audace d'oser rappeler, dans ce XIX^e^ siècle si sceptique, les merveilles de Ninive et de Khorsabad. Toute cette partie de l'article, tout ce que dit M. Eckford de la mythologie grecque éclairée par Grote dans son *Histoire de la Grèce* est intéressant et aide à pénétrer dans le mystérieux génie de Barye.

G. Planche, qu'on ne lit plus guère, et qui fut pourtant un critique très perspicace, avait déjà recherché, en 1851, dans la *Revue des Deux Mondes*, l'origine probable du Thésée combattant le Minotaure. Il avait cru la trouver dans la sculpture grecque, et il écrivait alors : « Il est facile de voir que M. Barye n'ignore pas le Thésée du Parthénon et qu'il l'a souvent consulté, car les grandes divisions du torse sont inspirées par l'admirable fragment placé au Musée Britannique. En interrogeant ce débris si plein d'enseignement, M. Barye a usé d'un droit que personne ne peut lui contester. Il a profité de la leçon avec liberté, avec hardiesse; il s'est souvenu sans copier... » C'est presque, mot pour mot, ce que répète aujourd'hui M. Eckford, en indiquant que Barye aurait été surtout préoccupé par l'art assyrien, tandis que Planche l'imagine préoccupé surtout par l'art grec, et notamment par les marbres d'Égine. Barye leur eût peut-être donné raison à tous les deux.

A propos du *Thésée combattant le centaure Bianor*, M. Eckford fait une ingénieuse dissertation sur « le Centaure » et dit que nous devons cette création mythologique probablement au mélange des idées grecques avec les idées des populations de la côte d'Asie Mineure. Ce sont les hommes-taureaux de l'Euphrate qui seraient devenus les centaures; l'idée sémitique se serait aryanisée. M. Eckford ajoute que, s'étant inspiré sans doute des frises du Parthénon dont il a retrouvé la magnifique simplicité, Barye a découvert dans le cheval de nouvelles beautés. Il le loue d'avoir été inconsciemment évolutionniste, non pas en homme de science, mais comme pouvait l'être un sculpteur, en prenant pour base de ses travaux, plus qu'aucun des sculpteurs qui l'ont précédé, la science et l'observation exacte.

Pour la partie biographique de son étude, M. Eckford a emprunté beaucoup à l'*Histoire des artistes vivants* de Théophile Silvestre. Il rappelle le séjour de Barye chez le graveur sur acier Fourier, son entrée dans l'atelier de Bosio, ses études en 1817 dans l'atelier de Gros, ses travaux pour l'orfèvre Fauconier. Il rappelle que Barye eut l'ambition de devenir peintre. Théophile Silvestre nous avait appris que Barye fit d'excellentes copies d'après les maîtres et peignit à la manière des Vénitiens le portrait de ses deux filles. M. Eckford n'a pas manqué de citer les amis illustres de Barye : Corot, Théodore Rousseau, Millet, Delacroix. « Barye admirait passionnément Rubens », dit M. Eckford. Il trouve dans son œuvre la trace de ses admirations pour Michel-Ange, Vinci, Delacroix, Jean-François Millet. Il ajoute que Darwin et les savants contemporains ne furent pas sans influence sur le sculpteur.

L'étude de M. Eckford est, en somme, très complète; si elle n'ajoute pas beaucoup à ce que nous savions, si elle pèche quelquefois par exagération d'enthousiasme, elle résume bien tout ce qu'on a dit de Barye et aide à le connaître.

M. William Raeburn Andrew, l'arrière-petit-fils de sir Henry Raeburn, a publié récemment à Londres, chez les éditeurs Allen and C°, une étude très complète sur le grand peintre écossais, que ses contemporains appelaient le Reynolds du Nord.

Raeburn n'était guère connu en France que d'un petit nombre d'amateurs lorsque le Louvre exposa, il y a quelques mois, dans la salle de l'École Anglaise, un portrait qu'il venait d'acquérir à la vente Laurent Richard. L'entrée au Louvre de ce portrait (gravé dans la *Gazette*, t. VII, 2e période, page 255), ramena l'attention sur l'homme célèbre, dont trois cent vingt-cinq tableaux furent exposés à l'Académie Royale d'Édimbourg en 1876.

Dans ses Études sur la Peinture anglaise, M. Ernest Chesneau avait donné un

excellent résumé de la vie de Raeburn. La biographie de M. William Raeburn ajoute pourtant beaucoup à ce que nous connaissions. J'en ai extrait ce qui m'a paru devoir intéresser surtout les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* :

Raeburn naquit à Stockbridge, sur la Leith, c'est maintenant une partie d'Edimbourg, le 4 mars 1756. Ses ancêtres appartenaient à la forte race des frontières (Border), c'étaient des gentilshommes campagnards, agriculteurs pendant la paix, soldats en temps de guerre, jusqu'au moment où les jours de désordres finirent avec l'union des Couronnes; alors ils purent quitter le casque et l'épée, et cultivèrent en paix leurs terres pendant une suite de générations. Ils tirèrent probablement leur nom de Raeburn, une ferme sur les hauteurs, à Annandale, qui appartient encore à des parents de sir Walter Scott. Sir Henry avait l'habitude de dire qu'il était un Raeburn de cette famille, ses parents ayant eu ce bien avant les Scotts. Sur leurs armes se trouve un daim (*Rae* ou *Roe*) buvant dans un ruisseau (burn) : sur le cimier une tête de cerf, avec cette devise : *Robur in Deo*.

Un descendant de ces Raeburn, nommé Robert, se retira à Stockbridge, épousa Ann Elde, devint manufacturier et propriétaire de moulins; il fut père de deux fils, William et Henry, dont le premier continua les affaires à Stockbridge, tandis que le dernier devint l'artiste éminent dont nous allons parler. Cette naissance, bien que satisfaisante pour le peintre, parut si humble, paraît-il, à un antiquaire du nord, que, se refusant à croire, peut-être, que quelqu'un d'aussi distingué pût avoir une telle origine, il résolut de lui en trouver une plus noble; et en conséquence il composa à sir Henry un arbre généalogique, et témoigna qu'il était un descendant direct des *Raeburn of Raeburn*, une famille qui se distingua dans les guerres d'Écosse et qui obtint les honneurs de la chevalerie, famille qui fut alliée, d'ailleurs, par les liens du sang et par le mariage, à beaucoup d'autres familles illustres dans la guerre. D'ailleurs, que cette parenté soit fondée en réalité ou soit un simple roman, cela importe peu pour l'histoire d'un homme dont la gloire fut d'être le Reynolds du Nord, et le digne compagnon d'art des hommes les plus éminents de l'École de peinture anglaise.

Étant encore enfant, Raeburn eut le malheur de perdre son père et sa mère; mais cette perte fut réparée, autant qu'il est possible, en ce qui le concerne, par son frère William, son aîné d'une douzaine d'années ou plus; ce frère aîné lui servit toujours de père. Il fut élevé à l'école Hériot, et ce fut un des rares élèves qui, sortis de cette école chrétienne d'Écosse, se distinguèrent ensuite, contraste frappant avec les élèves de la grande école de Londres. Pendant tout le temps que dura son éducation d'enfant, sir Henry ne montra aucune disposition particulière pour l'art dans lequel il devait exceller plus tard. On remarqua seulement que, pendant les classes de mathématiques, tandis que les jeunes écoliers s'amusaient à dessiner des figures sur leurs ardoises, les dessins de sir Henry étaient très supérieurs à ceux des autres enfants; c'était souvent des caricatures de ses camarades; mais cela n'alla pas plus loin. Les dessins d'écolier de Wilkie étaient aussi supérieurs à ceux des autres enfants. Plusieurs de ses camarades se lièrent d'amitié avec lui; quelques-uns de ces amis d'enfance restèrent ses amis pendant toute sa vie. Il était d'un naturel ouvert, sincère, et, quoique d'un tempérament vif et ardent, il avait cette qualité de n'offenser jamais ses amis.

Quand il atteignit l'âge de quinze ans, il commença à peindre de remarquables miniatures à l'aquarelle d'après ses amis. Le goût qu'il montra dans ces premiers

travaux fut certainement spontané, naturel; il n'eut ni leçons ni modèle. Vers cette époque, il fut employé chez M. Gilliland, un éminent joaillier d'Édimbourg, et

THÉSÉE ET LE MINOTAURE, GROUPE EN BRONZE, PAR FLAXM

(Bois emprunté au « Century Magazine »)

exécuta pour le professeur Duncan un souvenir de son défunt élève, Charles Darwin ; ce souvenir était une petite breloque pour une chaîne de montre : on y voyait la figure d'une Muse, pleurant sur une urne où étaient marquées les initiales C. D. Le professeur Duncan considérait cet ouvrage, de la main de Raeburn, comme

une preuve manifeste d'un génie supérieur, et il garda ce bijou comme un souvenir du singulier et précoce mérite de Darwin et de Raeburn.

M. Gilliland estimait beaucoup le talent de son jeune ami; il le présenta à David Martin, qui était alors le grand peintre de portraits de la capitale de l'Écosse; il demeurait à Saint-James square et peignait dans la première manière un peu affectée de sir Joshua Reynolds. Martin le reçut courtoisement; son affabilité, ses œuvres plurent tellement à Raeburn qu'il déclarait, alors même que sa réputation avait grandi, que les bonnes paroles de Martin restèrent toujours dans sa mémoire, comme ses œuvres restèrent toujours devant ses yeux. Les portraits de Martin furent pour Raeburn ce que furent pour Burns les vers de Ferguson. Le résultat fut pour les deux artistes à peu près le même; ils leur donnèrent une manière plus libre, un style plus noble. Raeburn peignit des miniatures d'une main plus hardie; elles grandirent dans l'estime publique et bientôt tout le monde en voulut. Il en faisait souvent deux dans une semaine.

Pendant quelque temps, Raeburn se contente de peindre des miniatures. Puis il réfléchit; son ambition s'éveille. Il a sur l'art des idées plus élevées. Il ne veut plus se contenter de peindre la ressemblance de gens quelconques. Il se compose une sorte d'atelier, une petite galerie; il commence à essayer des esquisses à l'huile, et ayant mieux réussi qu'il ne l'espérait, malgré son inexpérience, il a l'idée de travailler d'après le modèle vivant. Il n'eut pas d'abord le goût très bon. Il trouvait des difficultés dans la préparation des couleurs. Il dut tirer tout de lui-même. Quand il se trouvait dans l'embarras, il s'aidait des conseils de Martin, qui lui permit de copier quelques-uns de ses tableaux. Mais le vieil artiste pressentait que ce jeune homme ne tarderait pas à l'éclipser; aussi il se bornait à quelques conseils; il refusait de lui enseigner le dessin, la préparation des couleurs. Le jeune homme dut pénétrer un à un lui-même tous les mystères.

Le nom de Raeburn grandit bientôt. On le connaissait dans sa ville natale. Il recevait de nombreuses commandes de miniatures. Bientôt il prit la résolution de laisser complètement la miniature de côté. Quelques amis le confirmèrent par leurs conseils dans ses nouvelles résolutions; parmi eux se trouvait le fin et subtil John Clerk, qui depuis fut juge et porta le titre de lord Eldin. Chose étonnante, les premiers portraits de grandeur naturelle que fit Raeburn, ne laissent rien voir de la raideur et de l'affectation de Martin; et, ce qui est plus étonnant encore, ses premières peintures à l'huile n'ont rien gardé de la manière timide, propre aux miniaturistes. Ces premières peintures sont larges, solides, vigoureuses. Le débutant délicat et minutieux avait fait place à un peintre hardi, sûr de sa main.

Ce fut en 1778 (Raeburn avait vingt-deux ans), qu'une aventure romanesque traversa sa vie. Un jour, une jeune femme se présenta dans son atelier, et lui demanda de faire son portrait. Il se rappela aussitôt l'avoir vue dans plusieurs excursions, quand il partait, son cahier d'esquisses à la main, pour prendre de belles parties de paysage; afin d'ajouter du charme à ses paysages, Raeburn avait quelquefois placé cette dame dans ses compositions. Il n'était pas à cette époque dans l'intention de faire exclusivement des portraits; il voulait étudier le paysage et la composition historique. En faisant connaissance avec cette dame, il trouva qu'elle avait de la sensibilité, de l'esprit. Il devint amoureux de son modèle, et fit un très beau portrait de la dame. Elle s'appelait Ann, comtesse Leslie, elle était veuve d'un comte français. Elle était fille de Peter Edgar, laird de Bridgelands.

Elle fut si charmée du talent et des manières du peintre, qu'un mois après son entrée dans l'atelier elle l'épousa. Elle lui faisait don en même temps d'une femme sensée, bonne, et d'une jolie fortune. Il passa quelques années avec sa femme dans une propriété qui lui appartenait, à Deanhaugh House, puis il résolut d'aller à Londres pour se perfectionner dans son art.

C'est là qu'il fit la connaissance de Joshua Reynolds, dont il ne parla jamais qu'avec le plus grand respect. Le grand peintre lui conseilla d'aller à Rome et d'étudier Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Reynolds lui offrit de l'argent pour faire ce voyage; Raeburn le refusa, mais il accepta des lettres de recommandation que lui donna Reynolds pour tous les artistes et savants remarquables qui vivaient à Rome à cette époque. Il y connut Pompeo Battoni, qui était le peintre favori d'alors, et Gavin Hamilton, un peintre écossais qui avait quelque réputation.

Raeburn passa deux ans en Italie, étudiant sans cesse, puis il revint en Écosse sans s'arrêter ni à Paris, ni ailleurs. Le talent de Raeburn était alors en pleine maturité. Il s'établit en 1787 à Édimbourg, dans George Street.

Protégé par l'*Harveian Society*, Raeburn peint pour elle à cette époque les portraits de deux de ses membres : William Inglis, le restaurateur des *Ludi Appolinares*, jeux qui se célébraient tous les ans à Édimbourg, et Alexander Wood, le second président de la Société. Il peint ensuite pour le *Royal Public Dispensary* le portrait du docteur Duncan, son fondateur. Ces portraits le font connaître de toutes les personnes qui s'occupent d'art à Édimbourg, et il a bientôt trois autres commandes de l'Université : le portrait de William Robertson, celui d'Adam Ferguson, professeur de philosophie politique et morale, enfin celui de Thomas Elder.

Raeburn voit alors pour la première fois des jalousies s'éveiller autour de lui. Martin, le vieux peintre qui l'avait d'abord accueilli avec tant de bienveillance, voit en lui un rival. Les commandes passent devant sa porte et s'en vont toutes chez Raeburn. Martin eut alors des paroles amères contre « le jeune homme de George Street ». Il déclara que Raeburn peignait mieux avant de partir pour Rome que depuis son retour. Mais le public ne fut pas de son avis, et continua à favoriser Raeburn, qui devint bientôt l'unique peintre de portraits en renom.

En 1795, Raeburn trouve que son atelier est trop étroit pour le nombre des visiteurs et des modèles qui y affluent. Il veut faire bâtir (il s'était occupé autrefois d'architecture). Il se fait construire une maison de travail à York Place, dans la ville neuve. Dans cette nouvelle maison, l'atelier était au rez-de-chaussée; au premier étage se trouvait une belle galerie, aux murs de laquelle le peintre suspendit tous ses tableaux. Cunningham visita cette maison. Raeburn le reçut, sa palette à la main, et lui montra les trésors qu'elle renfermait. Cunningham rapporte qu'il fut très frappé de tout ce qu'il vit, et qu'il admira, entre autres choses, des portraits de chefs des Highlands, la mine haute et fière dans leurs costumes de tartan, et des portraits d'hommes des Lowlands en costume plus grave, l'air plus sérieux. Il remarqua que Raeburn, en lui montrant son œuvre, parlait peu, disant à peine de temps en temps un mot ou deux à voix basse.

A partir de cette époque jusqu'à sa mort, Raeburn eut une vie uniformément heureuse, réglée, toute remplie par le travail. Il se levait à sept heures en été, mangeait à huit heures avec sa femme et ses enfants, se rendait à son atelier de York Place n° 32, et était prêt à neuf heures à recevoir son modèle : il en recevait quelquefois trois ou quatre dans une journée. Il les gardait la plupart du temps

une heure et demie. La séance dépassait rarement deux heures, à moins que le modèle ne fût doué de quelque talent spécial, ce qui arrivait souvent. Il retenait le premier modèle jusqu'à l'arrivée du second.

Il demandait rarement plus de trois ou quatre séances pour peindre une tête. Il aimait mieux peindre la tête et les mains que toute autre partie du corps : il en donnait pour raison que cela demandait moins d'attention. Le pli d'une draperie, ou la façon de placer un manteau sur des épaules d'une manière bien naturelle étaient pour lui des sujets de bien plus longue réflexion qu'une tête pleine de pensées et d'imagination. Il pénétrait chaque caractère avec tant de perspicacité que bien souvent, avant la fin de la première séance, il avait déterminé très exactement le caractère et la manière d'être du modèle. Il ne dessinait pas à la craie la tête ou toute autre partie du corps, comme le faisait Lawrence; il commençait tout de suite avec le pinceau. Le front, le menton, le nez et la bouche étaient les premières choses qu'il peignait. Il peignait toujours debout, et ne se servit jamais d'appuie-main. Il restait dans son atelier jusqu'à cinq heures, rentrait chez lui, et dînait à six heures.

Grâce à cette régularité dans le travail, il produisit un grand nombre d'œuvres, et des œuvres très variées. Il en tirait un revenu assez considérable. Mais quoique il fût un homme méthodique en tout, et qui ne s'embarquait dans aucune aventure extravagante, il avait une répugnance invincible à prendre, soit la liste de ses portraits, soit un compte des sommes qu'ils lui rapportaient. Les modèles, qu'ils fussent du Highland ou du Lowland, recevaient leurs portraits quand ils étaient finis; ils payaient, et l'argent était employé aux dépenses du ménage, si cela était nécessaire, ou placé dans une maison de banque. Cette répugnance à noter quoi que ce soit (doit-on l'appeler négligence coupable ou magnanime dédain du gain ?) a été très préjudiciable au biographe de Raeburn.

L'Écosse, dans les quarante années pendant lesquelles Raeburn peignit, eut un très grand nombre d'hommes remarquables. Au moment où il se mit à l'ouvrage, à son retour de Rome, Burns venait de publier ses poèmes, et avait commencé sa glorieuse mais trop courte vie de poète. Blair, Hume, Mackenzie, Woodhouslee, Robertson, Home, Logan, Boswell, Blacklock, Adam Smith, Hutton, Ferguson, Dugald Stewart et bien d'autres hommes fameux ou remarquables par leur esprit, vivaient à Édimbourg, et étaient en rapports fréquents d'amitié les uns avec les autres. Raeburn arriva donc dans une bonne époque, et il fut plus attentif que beaucoup de ses confrères en peinture pouvaient l'être à de tels avantages.

Pour la plupart des gens, la valeur d'un portrait consiste dans la représentation exacte de quelque personne renommée, tandis que les artistes, au contraire, soutiennent que la valeur d'un portrait consiste tout entière dans l'habileté artistique qu'y montre le peintre, indépendamment de la personne qu'il représente. Raeburn eut le bon sens d'être, en cette matière, plutôt de l'avis du peuple que de l'avis des gens du métier. A l'exception de Burns et d'un ou deux autres, Raeburn peignit les portraits des hommes les plus célèbres que posséda l'Écosse pendant sa vie. Cunningham dit qu'en réunissant ses tableaux on aurait devant soi toutes les têtes les plus illustres de cette très belle époque. Parmi les portraits de la première époque, celui de John Clerk, plus tard lord Eldin, peut être compté parmi les meilleurs. Parmi ceux qu'il peignit dans les dix dernières années de sa vie, les plus dignes de remarque sont ceux de Walter Scott (portrait en pied qui a été souvent

gravé), de Dugald Stewart, professeur de philosophie morale à Édimbourg; de M. Playfair, professeur de philosophie naturelle à Édimbourg; de M. Horner, avocat, membre du Parlement, et écrivain politique; de lord Frederick Campbell, de Mac Donnell de Glengarry, de Macnab et de bien d'autres.

Le portrait de Walter Scott a été décrit par le docteur John Brown. C'est celui où l'écrivain est représenté assis sur des ruines, ayant à ses pieds son chien Camp, un terrier anglais qu'il aimait beaucoup. Raeburn a rendu admirablement les yeux vifs et brillants de son modèle, et ce regard qui voit dans le passé. Le portrait de Francis Horner servit beaucoup à Chantrey quand il modela la tête de la belle statue de cet homme d'État. On a revu en 1873, à l'Exposition des maîtres anciens de Burlington House, le beau portrait de Henry Erskine, *Lord Advocate*, d'Écosse, une des œuvres les plus parfaites de Raeburn. Ce portrait avait été prêté par MM. Wilbraham Tollemache. Beaucoup d'autres portraits également beaux ont paru de temps en temps dans les expositions de maîtres anciens.

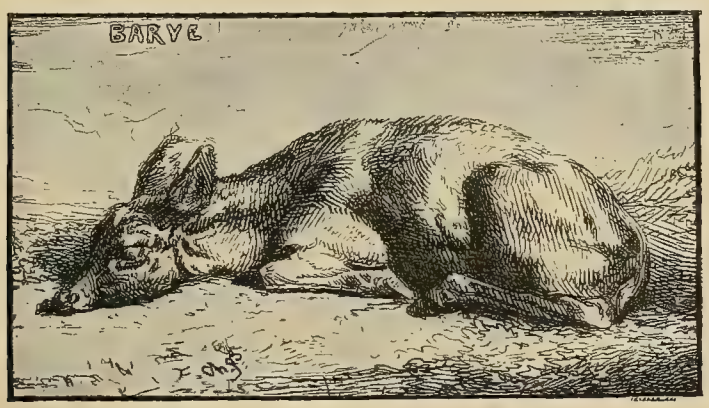
Pendant cette période où il peignit les portraits de ces écrivains et de ces hommes de loi éminents, Raeburn ne négligea pas ses confrères en art. Il peignit la tête du sculpteur Chantrey, et, au moment de l'envoyer il dit à MM. Chantrey : « Dites à mon ami que je lui enverrai son portrait dans quelques jours ; mais qu'il ne m'envoie pas le prix, comme vous le proposez, car si vous l'envoyez, je le renverrai par le premier courrier; épargnez-nous donc à l'un et à l'autre les frais de poste. » Raeburn ne fut pas très satisfait de ce portrait; la ressemblance était exacte, mais d'autres qualités y manquaient.

Raeburn fit aussi des portraits équestres. Ses dernières œuvres sont deux portraits de sir Walter Scott, dont l'un était destiné à Raeburn lui-même, l'autre à lord Montague. Le biographe fait observer que le talent de Raeburn augmenta toujours, et que ses dernières œuvres sont les meilleures.

Le grand artiste était un curieux. Il s'intéressait à tout, lisait beaucoup, causait bien. Il mourut à Édimbourg le 8 juillet 1823.

La biographie si complète, si intéressante de M. William Raeburn Andrew est suivie de la liste des œuvres de Raeburn exposées à Édimbourg en 1876. Cette liste contient 325 numéros.

AMÉDÉE PIGEON.



BIBLIOGRAPHIE

La Vie et l'Œuvre de Titien, par M. Georges Lafenestre [1].

La France ne s'est point hâtée de rendre justice à Titien. Elle l'a cependant connu de bonne heure ou, du moins, elle a pu, dès les premières années du XVI^e^ siècle, entendre parler de sa vaillance. Louis XII, ses généraux et son peintre Perréal étaient bien près de lui, au printemps de 1509, lors de cette promenade coupée de batailles et de fêtes que Jehan Marot a racontée dans le *Voyage de Venise*. A cette époque, Titien, alors dans le feu de sa manière giorgionesque, avait trente-deux ans, et la jeune école, celle qui croyait que Giovanni Bellini vieillissait, le saluait déjà comme le maître du lendemain. Il ne paraît pas toutefois que Louis XII et son monde aient profité de l'occasion pour ébaucher quelques relations avec Titien.

Le contact, longtemps différé, se produisit sous François I^er^. Je vois dans le livre dont j'essaierai de dire les mérites, que vers 1518 ou 1519, Lautrec avait commandé à Titien une peinture pour le roi. Un peu plus tard, nous apprenons par une ettre de l'artiste lui-même (20 décembre 1534), qu'un personnage de marque, *il reverendissimo Lorena*, c'est-à-dire le cardinal de Lorraine, est venu chez lui et qu'il a fait faire son portrait. Mais ces rencontres de la France avec celui qui était dès lors le premier peintre de Venise, sont rares et sans suite. Nous ne savons même pas exactement à quelle date Titien peignit le portrait de François I^er^. L'œuvre, on le sait, fut exécutée dans des conditions singulières, car, contrairement aux règles de la portraiture loyale, elle a été faite loin du modèle, par un peintre qui n'avait jamais vu le roi. Ce portrait de François I^er^, aujourd'hui au Louvre, est peut-être la seule peinture de Titien dont la collection de Fontainebleau se soit enrichie. Les beaux Titien du cabinet royal, la *Mise au tombeau*, peinte pour Mantoue, les *Disciples d'Emmaüs*, la *Vénus del Pardo*, la composition qui réunit les portraits d'Alphonse, duc de Ferrare, et de Laura de' Dianti, ne sont arrivés à Louis XIV que par Jabach et Mazarin. Les grands amateurs du XVII^e^ siècle faisaient fête aux productions de ce savant pinceau, mais les lettrés n'en parlaient qu'à l'aventure. En 1670, Louis Boulogne lit à l'Académie une conférence sur le tableau que nous appelons la *Vierge au lapin*. Ce discours fut relu et discuté en 1683, et l'on voit que Titien n'était pas admis sans réserve par la docte assemblée. Elle ne pouvait parvenir à digérer l'humble bestiole égarée dans un tableau de dévotion. « Pourquoi, disaient les sages, pourquoi ce lapin, qui, au milieu d'un groupe de personnes sacrées, ne peut passer que pour une minutie [2] ? » Ce n'est qu'à la fin du

1. Paris, Quantin et C^ie^, 1 vol. gr. in-folio, illustré de nombreuses gravures.
2. *Mémoires sur la vie des membres de l'Académie royale*, t. I, p. 206.

siècle que les écrivains de profession commencent à comprendre. Roger de Piles étudie Titien avec une intelligente sympathie (1699). Depuis lors, tout le monde lui consacre des phrases, des pages ou des notices. Mais pour un pareil maître, ces

HALLEBARDIER, DESSIN DE TITIEN AU LOUVRE.

brèves études ne pouvaient suffire. Titien méritait un livre, un livre français. Grâce à M. Georges Lafenestre, le grand coloriste reçoit aujourd'hui l'hommage littéraire qu'il a si longtemps attendu.

Si, par suite de patientes économies, on était parvenu à se constituer une réserve de gentillesses et d'aménités, l'occasion serait bonne pour dépenser à propos de ce beau volume une notable partie de son capital. Notre camarade Lafenestre est.

parmi les académiciens de l'avenir, un des plus méritants : on n'en connaît pas beaucoup qui sache mieux que lui les choses d'Italie et qui soit plus en mesure de mettre sur sa science un vêtement, simple quand il le faut, et luxueux aux jours de fêtes. Il sait les belles méthodes qui font jouer à l'histoire le rôle capital auquel elle a droit. Sa *Peinture italienne*, dont nous n'avons encore que le commencement, mais qui se complétera bientôt par un second volume, est un livre où les faits se présentent dans un ordre excellent, où rien n'est omis, où la vérité est dite d'une plume loyale et constamment préoccupée de la justice. On ne sera donc pas surpris d'apprendre que son nouveau livre, la *Vie et l'Œuvre de Titien*, est absolument digne de ce grand sujet et qu'il n'y manque rien de ce qu'un honnête homme doit savoir sur la question. Les choses y sont mises dans le décor qui convient : au début, les beaux paysages du Frioul, les montagnes boisées, la petite ville de Cadore où Titien va naître ; à la fin, Venise en deuil, l'amoncellement des cadavres, et la terrible peste de 1576, qui emporte le grand maître à l'heure où il allait devenir centenaire. Ce cadre est parfait. Et cependant il manque quelque chose au volume.

Le divin Michel-Ange, dont les gens de bien ne doivent parler qu'à genoux, ne saurait être considéré comme un modèle dans l'art de prendre des mesures. On connaît ses imprudences. Il a placé à côté de lui une petite maquette, il a crayonné sur le marbre la silhouette de la figure qu'il en veut tirer et il attaque résolument le bloc où sommeille l'idéal préconçu. Méthode fatale ! La matière, mal mesurée, ne peut contenir tout le rêve : pour accuser la saillie d'une main ou le relief d'un pied, et leur donner la réalité vivante, il faudrait un peu plus de marbre. Le même accident semble être arrivé à l'auteur de la *Vie de Titien* : à la suite de la belle biographie du maître et de l'analyse de ses œuvres les plus caractéristiques, on aimerait à trouver une sorte de résumé, une étude d'ensemble sur le génie du grand travailleur et sur son histoire intellectuelle. Cinq ou six pages auraient pu suffire. On les cherche vainement. Il manque au livre de M. Lafenestre ce que, dans nos jours d'élégance, nous appelons « le coup de poing de la fin ».

Cette lacune sera regrettée ; en ce qui me concerne, elle me gêne ; car, si l'on peut, grâce aux chercheurs anciens et nouveaux, suivre Titien dans sa vie et dans ses voyages, supputer son budget, compter ses joies et ses ennuis, on ne voit pas très clairement dans son œuvre l'histoire de son changeant idéal ; par cela même qu'il a prolongé sa carrière bien au delà des limites accoutumées, il a eu le loisir de se modifier souvent. Quelle existence que celle d'un centenaire au temps de Titien ! Né en 1477, le maître de Venise a vu finir le XV^e^ siècle, et il lui a été permis d'assister non seulement à l'éclosion, mais au développement complet de ses successeurs, Paul Véronèse qui a cinquante ans de moins que lui, et Tintoret, qui jouait encore à la fossette quand le chef de l'école était depuis longtemps dans la force de l'âge. Que de spectacles au cours d'une si longue vie ! Le peintre de Cadore a vu disparaître un monde et surgir un monde nouveau. Il meurt en 1576, un peu parce que la peste envahit le quartier qu'il habite et aussi parce que, après cette date, l'Italie va appartenir aux Carrache, à Caravage, au redoutable parti des noirs.

Titien, dont les débuts furent singulièrement précoces, a travaillé pendant plus de quatre-vingts ans. Entre le premier coup de pinceau et le dernier, il y a de la place pour bien des aventures. Comme le peintre ne date pas ses œuvres, il faut interroger les papiers. Ne serait-il pas curieux de fixer la chronologie de ses idéals ?

On doit croire que la question a paru intéressante à nos devanciers. Roger de Piles a essayé de la résoudre. « Le Titien, dit-il, a eu quatre manières : celle de Jean Bellin, son maître; celle de Giorgion, son compétiteur; une troisième qui étoit fort étudiée, mais qui lui étoit propre, et la quatrième, qui avoit dégénéré en habitude, mais toujours solide. » Et, dans un développement que nous ne pouvons reproduire, l'auteur explique sa pensée et cite des exemples.

Il y aurait sans doute quelque chose à dire à propos de cette classification, mais au point de vue des lignes générales, elle n'est pas tout à fait chimérique. Titien sut son métier de fort bonne heure : sa première jeunesse est influencée par les Bellini. Il reste un souvenir de cette manière adolescente et relativement timide, dans la peinture du Musée d'Anvers, *Jacopo Pesaro agenouillé devant saint Pierre*. M. Lafenestre établit que ce précieux tableau a dû être peint entre 1501 et 1503. On y voit des gris cendrés, des roses pâles, des adoucissements de tons qui promettent un coloriste très prochain. Mais déjà Titien connaît Giorgione, et les deux amis qui, à quelques mois près, sont du même âge, vont travailler ensemble à la décoration extérieure du Fondaco de' Tedeschi. Dès cette époque, Titien a le goût ornemental, le culte de l'allégorie subtile et vague dont le sens demeure parfois inexpliqué. Ce curieux état de l'esprit se retrouve dans une peinture éternellement séduisante, celle qu'on appelle — on n'a jamais su pourquoi — l'*Amour sacré et l'Amour profane*, et qui, dans un contraste volontaire, oppose une femme nue ou peu s'en faut à une femme somptueusement vêtue. L'œuvre, jeune, mais forte, garde encore quelque chose de giorgionesque. Le peintre de Castelfranco et le peintre de Cadore paraissent en effet avoir vécu dans le culte du même idéal. C'est en cette période heureuse qu'il eut été bon de voir Venise. L'école nouvelle savoure alors toutes les joies du printemps.

Mais Giorgione disparaît et Titien devient tout à coup le chef de l'École Vénitienne. Il entre alors dans sa troisième manière qui a presque rempli toute sa vie. C'est l'époque, infiniment glorieuse, où son pinceau se joue avec une sûreté magistrale dans la manœuvre d'une pâte à la fois résistante et souple. Les plus beaux Titien sont de ce temps-là. Vers la fin, le maître semble fatigué ou, pour mieux dire, moins convaincu : sa main s'agite un peu fiévreuse et fait quelques concessions à l'à-peu-près. Quelle force cependant et quelle persistante vigueur! La décadence n'a commencé qu'aux derniers jours.

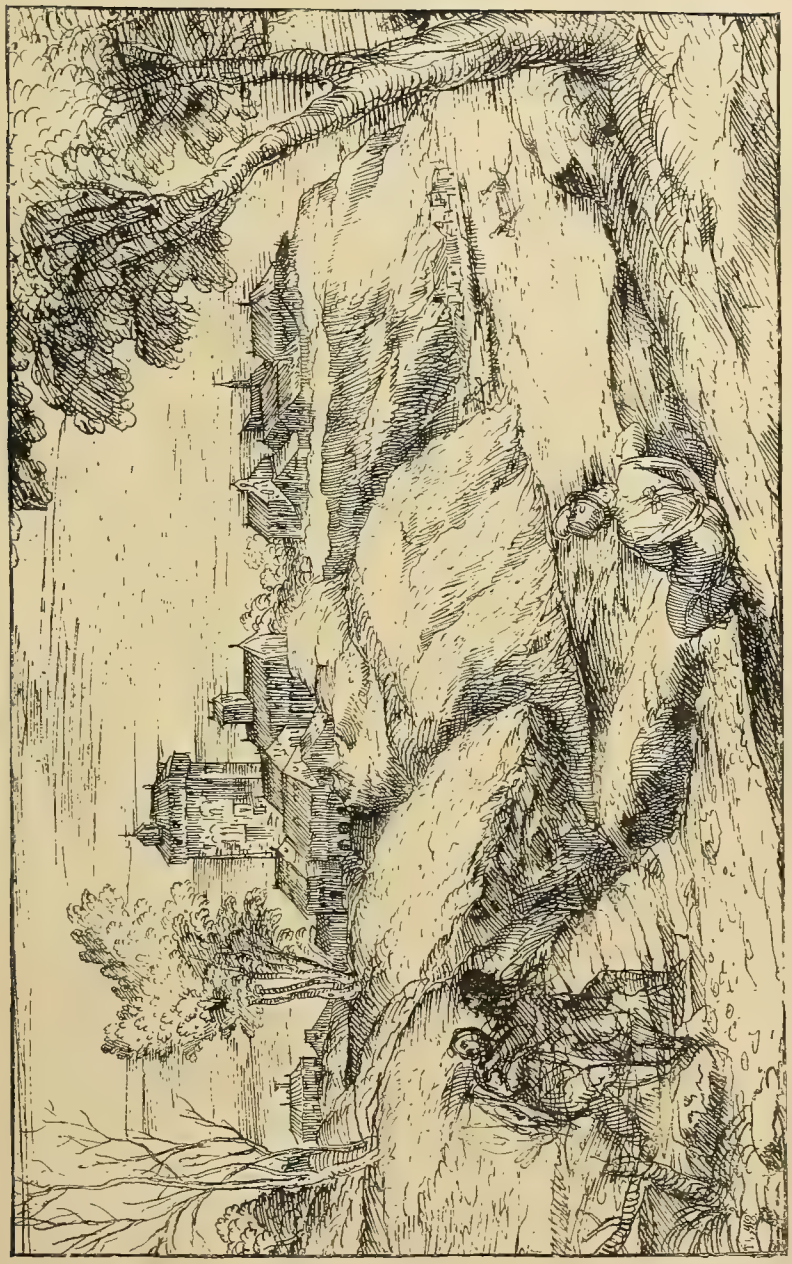
Il y aurait aussi une curieuse étude à tenter, celle de savoir quelle part Titien a faite au sentiment dans une œuvre qui, pour le choix et la variété des sujets, a touché à tout. Il est visible que le maître de Cadore, homme de son temps et d'ailleurs formé à Venise, n'a pas conservé grand'chose des inquiétudes de l'art du passé. Il n'a point souffert, et il l'avoue. La vérité est que, dès les premières années du XVI^e^ siècle, il s'opéra une révolution dans l'âme italienne. Sauf Michel-Ange, qui n'avait que deux ans de plus que Titien et qui reste si profondément tourmenté de l'angoisse morale qu'il a parfois le mystère d'un sphinx attendri, presque tous les maîtres, après la mort de Mantegna et des florentins exquis et douloureux comme Botticelli, en prennent fort à leur aise vis-à-vis de la traduction des émotions humaines. Ils cessent du moins de leur donner le premier rôle. On croirait de leur part à une conviction diminuée, à une préoccupation presque exclusive des vertus techniques devant lesquelles disparaissent le sanglot et le cri des entrailles. A ce point de vue, Titien, si grand qu'il soit, a déjà un pied dans

la décadence et tous les Vénitiens vont l'y suivre. On a fait jadis de l'art pour ceux qui pleurent : on ne peindra plus que pour les gens heureux. Évidemment, le monde est changé.

Titien a cependant côtoyé le drame : il y a même mis une sorte de verve indépendante et romantique dont il est impossible de ne pas être ravi. Dans le *Gentilhomme tuant sa femme*, de la Scuola del Santo à Padoue, dans le tableau brûlé de San-Zanipolo (*Saint Pierre martyr*), dans la *Mise au tombeau* du Louvre, il y a des ambitions tragiques. Le dernier de ces tableaux est peut-être celui où Titien paraît le plus ému et c'est un chef-d'œuvre exceptionnel. L'auteur a-t-il voulu faire de la couleur le véhicule du sentiment, on n'oserait le dire; car il y a dans cette admirable peinture des étoffes et des notes qui appartiennent plus au coloriste amusé qu'au poète inspiré par le drame douloureux. Si les attitudes sont belles, l'expression des visages est peu creusée et ne va pas très loin. Arrêtons-nous cependant sur la pente où nous allons glisser. Il ne faut pas que notre culte pour les grands tragiques du siècle précédent nous empêche de goûter ce qui, dans les œuvres essentiellement pittoresques des maîtres nouveaux, ambitionne de parler au cœur.

Ne disions-nous pas tout à l'heure que la génération à laquelle appartenait Titien avait une tendance à considérer comme démodées les vieilles religions d'autrefois ? Cette préoccupation est bien manifeste dans la manière dont l'excellent peintre a compris et pratiqué le portrait. Pour peindre un visage humain, pour lui donner à la fois la vérité de la vie générale et la palpitation de la vie particulière, les ancêtres, les arriérés, demandent à voir le modèle; ils prétendent, ces adorateurs du vrai, le peindre d'après nature. Titien n'a pas ces timidités d'antan. A l'aide d'un dessin, d'une médaille, et quelquefois même d'une description verbale, il se plaît à représenter les personnages qu'il n'a jamais vus. Au risque d'étonner Antonello de Messine qui, il est vrai, n'est plus là pour manifester sa surprise, il peint des doges disparus, des sénateurs rétrospectifs. Il est étrange que Titien ait aussi bien réussi dans ces portraits où la conjecture se mêle au document. Il a fait, au moins deux fois, l'effigie de François Ier et l'on peut voir, par l'exemplaire du Louvre, qu'il n'était pas mal habile dans la manœuvre de la portraiture à distance. Persuadé d'ailleurs que les femmes n'aiment pas à vieillir, il leur octroie d'ordinaire le bénéfice d'un rajeunissement qui les enchante. Titien a triché quelquefois. Mais combien il est plus éloquent lorsqu'il consent à interroger la nature vivante ! Sa fille Lavinia, qui lui servit si souvent de modèle, l'a toujours bien inspiré. Son *Arétin* est superbe, et, quant au personnage que nous appelons l'*Homme au gant*, il a vécu, puisqu'il vit encore.

Mais ce n'est ni dans la peinture religieuse, ni dans le portrait qu'éclatent, profondes et irrécusables, les convictions de Titien. Le maître, souvent satisfait de l'approximatif, devient inévitablement sérieux lorsqu'il célèbre, on sait avec quelle certitude, le poème de la beauté féminine. Ici il est presque sans rival. M. Lafenestre a examiné l'une après l'autre, il a décrit avec une grâce parfaite ces belles courtisanes dévêtues, ces déesses bien portantes dont Titien a multiplié l'image savoureuse et qui s'appellent la *Danaé*, du Musée de Naples, la *Vénus* des Offices, la *Vénus au miroir*, de l'Ermitage, et tant d'autres enchanteresses qui ne sont habillées que de lumière. Si, au XVIe siècle, les dames de Venise et de Ferrare étaient à ce point séduisantes, c'est le cas ou jamais de regretter d'être venu trop



ÉTUDE DE PAYSAGE, PAR LE TITIEN.
(Dessin à la plume de la collection Malcolm, à Londres.)

tard dans un monde trop vieux. Consolons-nous par la pensée que l'idéal a joue ici un très grand rôle. Systématiquement, Titien est hostile aux femmes maigres. Il prend son point d'appui dans la nature, mais il embellit son modèle, il lui donne l'ampleur qui lui manque, et cependant il lui laisse beaucoup de vérité et il jette sur des formes presque sculpturales les douces morbidesses d'un épiderme palpitant. C'est une belle question que celle de savoir dans quelle mesure le maître a mêlé la réalité au rêve. Ainsi que l'a dit le charmant poète à qui l'auteur a demandé la préface de son livre, aucun n'a aussi bien que Titien :

Dans la femme qui marche adoré la déesse.

Pourquoi M. Lafenestre n'a-t-il pas écrit, sur le génie de Titien, les quelques pages qui auraient été la digne conclusion de son volume? Il a vécu familièrement avec le créateur de ces Vénus troublantes, et, mieux que personne, il connaît son héros. S'aidant de tous les documents anciens ou inédits, puisant, comme c'était son droit, dans le précieux ouvrage que MM. Cavalcaselle et Crowe ont publié à l'occasion du quatrième centenaire du maître de Cadore [1], complétant les travaux antérieurs par ses investigations personnelles, il a véritablement fait revivre la grande figure de Titien. Jamais biographie ne fut plus attachante, parce qu'elle est faite à la moderne, je veux dire que l'artiste y est représenté dans le décor contemporain et entouré de tous les illustres personnages qu'il a aimés ou coudoyés pendant sa longue vie.

En fréquentant Titien et son groupe, M. Lafenestre s'est fait portraitiste, et c'est un rôle qui lui va très bien. En 1527, on voyait arriver à Venise un estafier de mœurs suspectes, l'Arétin, dont le nom et les écrits allaient mener grand bruit dans le monde. Aussitôt, Titien peint son portrait qu'il envoie à Frédéric de Gonzague. Excité par la contagion de l'exemple, M. Lafenestre a fait, lui aussi, un croquis d'après ce condottière de lettres. C'est un morceau très brillant et qui devra être conservé. Dans l'intimité de la vie quotidienne, notre ami Lafenestre passe pour un homme pacifique et doux. Prenez garde! il n'aime pas ce qui est malhonnête, et il administre à l'Arétin une série de coups de griffes dont le lecteur sagace ne peut être que fort réjoui. Il va jusqu'à le traiter de « drôle », et le mot n'est pas trop fort pour l'écrivain qui avait élevé le « chantage » à la hauteur d'un dogme.

On s'étonne que Titien, personnage correct et justement estimé, *modesto e gentil persona in ogni cosa*, comme le dit Malatesta dans une lettre de 1523, se soit lié avec un malandrin de si méchante étoffe. C'est là en effet une des surprises de l'histoire. Mais l'Arétin était une puissance : il savait l'art de parler aux princes. Il n'est pas impossible qu'il ait rendu quelques services à Titien. Ce bravo mêlait d'ailleurs à une profonde misère morale certaines qualités qui pouvaient faire illusion à ses amis. A l'occasion, il fut presque sérieux. L'Arétin ne put voir avec indifférence les inquiétudes que causait au bon Titien la légèreté de l'un de ses fils. Le maître avait trois enfants : Orazio faisait de la peinture avec lui et sa conduite paraît avoir été régulière; attentive aux soins de la maison, la charmante Lavinia est sérieuse : c'est elle qui a si grand air dans les tableaux où le peintre la représente tenant de ses bras élevés une cassette ou une corbeille fleurie; malheureusement l'artiste avait aussi un fils aîné, Pomponio. Pour ce garçon,

1. *Tiziano; la sua vita e i suoi tempi.* Florence, 1877 et 1878.

impropre au travail, Titien était parvenu à obtenir un canonicat. Mais Pomponio appartenait à la catégorie des chanoines gais. Il connaissait mal l'art de s'amuser sans argent. Les ducats que gagnait le père, au prix d'un labeur acharné, le fils les dépensait en aventures folles. De là, chez Titien, de grands ennuis. L'Arétin intervint plusieurs fois pour morigéner l'enfant prodigue : on a de lui telle lettre où il essaie de parler le langage de la sagesse. Tout ce rôle de l'Arétin, vivant à côté de Titien et s'intéressant à ses affaires, est noté de la manière la plus heureuse dans le livre de M. Lafenestre. Un dépouillement systématique de la correspondance de ce singulier personnage a même permis à l'historien d'ajouter à la vie du peintre quelques faits nouveaux ou du moins peu connus.

L'auteur n'a d'ailleurs rien négligé pour remettre Titien dans son atmosphère historique et préciser certaines dates restées flottantes. La chronologie de ses voyages paraît désormais établie. En suivant M. Lafenestre, nous voyons Titien à Mantoue, à Ferrare, à Bologne, à Rome, et même hors du territoire italien, car il est allé deux fois à Augsbourg où Charles-Quint l'avait mandé. Lors de l'une de ces excursions, il revint par Inspruck. Ce ne sont pas là des promenades indifférentes : elles peuvent servir à expliquer certains paysages, puissamment crayonnés par l'artiste et introduits plus tard dans ses tableaux.

Titien a été le peintre préféré de Charles-Quint et de son fils. Le Musée de Madrid nous dit en quarante pages éclatantes qu'il répondait par des chefs-d'œuvre aux demandes que ses protecteurs lui adressaient. Comment récompensait-on ses services? Le récit de M. Lafenestre nous l'apprend. Comme la plupart de ses contemporains, Titien fut payé d'une façon bizarre et capricante. Les lettres qu'il écrit à l'empereur et à Philippe II sont pleines de réclamations, humbles dans la forme, mais énergiques, parce qu'elles sont fondées. Ces lettres s'ajoutent au volumineux dossier que l'on possède déjà sur l'étrange désinvolture avec laquelle les rois oubliaient les promesses qu'ils avaient faites aux artistes. Ces monarques étonnants qui, de loin, paraissent redoutables, ne parvenaient pas à se faire obéir par leurs caissiers. M. Lafenestre raconte l'histoire d'une certaine pension accordée par Charles-Quint à Titien sur la recette provenant des droits perçus au marché de Naples. Le caractère de cette pension hypothéquée sur le bleu, c'est quelle reste presque toujours impayée. Même aventure à peu près pour une autre rente garantie par une caisse spéciale de Milan. Les années passent; les redevances promises n'arrivent pas. Titien se plaint; il invoque ses brevets, il réclame encore. Les agents du roi d'Espagne à Milan consentent enfin à s'exécuter et envoient à l'artiste, non des écus, mais un certain nombre de sacs de riz. Nous avions déjà vu cette scène dans l'*Avare* : il n'y manque guère que la « peau de lézard remplie de foin, curiosité agréable pour pendre au plancher d'une chambre ».

M. Lafenestre a fait une notable consommation de textes. Les lettres de Titien, celles de l'Arétin, les documents de toutes sortes réunis par MM. Cavalcaselle et Crowe lui ont fourni une ample provision d'extraits qu'il a liés à son récit de la façon la plus ingénieuse. Pour ne pas dérouter le lecteur, il a renoncé à donner ces textes dans la langue originale et, comme il le dit au début de son livre, il les a traduits en s'efforçant « de n'en point trop altérer la couleur ». L'entreprise était malaisée. L'écrivain y a parfaitement réussi : les lettres qu'il nous fait lire ont presque la saveur du XVI^e^ siècle et il est curieux de voir à quel point la langue moderne, quand elle est bien maniée, peut retrouver le parfum des temps disparus.

Le livre sortant de l'officine de la maison Quantin, il est presque inutile de dire qu'il est abondamment illustré. Sans parler des reproductions semées dans les pages, il comprend treize héliogravures de M. Dujardin, traducteur fidèle, comme on a pu le voir l'autre jour encore par son *Saint Sébastien*, d'après Mantegna, et onze eaux-fortes dues au talent de MM. Gaugean et Le Nain. Les principaux chefs-d'œuvre du maître accompagnent ainsi l'excellent récit du biographe et ajoutent à ses descriptions l'autorité de l'image.

Mais le volume a reçu au premier feuillet un ornement plus précieux encore. Le poète des *Idylles et Chansons*, après avoir composé trois cents pages de prose, a voulu demander pardon à la muse si longtemps trahie. C'est en vers qu'il a écrit l'introduction de son livre. Dans la forme musicale et grave que Théophile Gautier appelait *terza rima* et dont il a lui-même fourni le type, M. Lafenestre adresse à Titien une douce litanie de tercets qu'enlève le souffle lyrique. L'écrivain est plus heureux que les princes et les rois du XVI^e^ siècle qu'il a groupés autour de son peintre. Lorsque ces indigents avaient à dire les tourments de leur âme ou à célébrer les beaux yeux de leur maîtresse, ils étaient obligés de recourir à la complaisance d'un poète de la cour. C'est une infortune qu'ignore M. Lafenestre. Il peut exprimer lui-même dans le rythme sacré les aspirations ou les inquiétudes de son cœur, et il n'a pas besoin de faire appel au voisin pour donner à sa pensée la victorieuse allure du vers qui marche en chantant.

PAUL MANTZ.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie.

L'*Histoire de l'art dans l'antiquité* [1] de MM. Georges Perrot et Charles Chipiez, comprenait déjà trois gros volumes dont nous avons parlé au fur et à mesure de leur publication ; il suffit de rappeler que le tome Ier est consacré à l'Égypte, le tome II à la Chaldée et à l'Assyrie, et le tome III à la Phénicie. Le quatrième volume qui vient de paraître comprend la Sardaigne, la Judée et l'Asie-Mineure. Après avoir étudié les Hébreux, en tant qu'élèves et clients des Phéniciens, les auteurs de cet important ouvrage sont naturellement conduits à abandonner, un instant, ces derniers, — ils les retrouveront plus tard en contact avec les Grecs, — pour suivre la trace de l'influence des civilisations orientales dans sa propagation vers l'Occident par les routes de terre. Cette étude de l'art dans les hauts plateaux de l'Asie Mineure fait l'objet principal du volume, et en constitue la partie la plus intéressante et la plus neuve, bien que l'histoire de la Sardaigne et de la Judée y soit très développée. Il a fallu, pour ainsi dire, en découvrir ou imaginer tous les matériaux, car le sujet avait été à peine exploré jusqu'à ce jour. Rendons hommage au savoir profond de M. Georges Perrot et à l'ingéniosité de son collaborateur, M. Chipiez, qui retrouve au bout de son crayon la forme d'un monument sur la vue d'une pierre échappée à la ruine, comme Cuvier reconstituait les monstres préhistoriques d'après le plus minime fragment de leur squelette.

Dans l'avant-propos de l'*Histoire des Grecs* [2], dont le premier volume vient de paraître, M. Victor Duruy raconte que voulant écrire, à sa sortie de l'École normale, une histoire de France, il fut conduit à étudier d'abord les Grecs et les Romains pour se renseigner sur les origines gauloises. Il comptait donner ainsi une préface au grand ouvrage qu'il méditait. L'intérêt du sujet l'ayant entraîné un peu plus loin qu'il ne croyait, cette préface prit un développement inattendu autant que

1. Tome IV : *Sardaigne, Judée, Asie Mineure :* 1 vol. in-8° jésus, contenant 8 planches tirées à part et 400 gravures dans le texte. Prix : broché, 30 francs ; relié, 37 francs.

2. *Histoire des Grecs,* depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine, par Victor Duruy. Tome Ier, depuis les origines jusqu'aux guerres médiques. Un vol. in-8° jésus contenant 5 chromolithographies, 8 cartes et 600 gravures dans le texte. Prix : broché, 25 francs ; relié, 32 francs.

magnifique : L'*Histoire des Romains* a fait à elle seule sept gros volumes; quant à l'*Histoire des Grecs*, elle en fera trois. Nous venons de parcourir le premier de ceux-ci; il nous conduit des origines grecques aux guerres médiques. Le récit primitif remonte à 1851; il a fallu l'allonger singulièrement, car la science a fait des progrès depuis ce temps-là : c'est donc réellement un livre nouveau. En outre des illustrations qui le parent et le commentent, — il y en a plus de 600, — M. Duruy a revu son texte avec le soin que comportaient et sa grande réputation et l'importance du sujet. Certains faits politiques ont été redressés d'après les données fournies par des documents qu'on n'avait pas à l'époque où parut la première édition du livre; les poètes, les philosophes et les artistes se sont vu attribuer une place plus grande, en rapport avec l'importance de leur rôle. Telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, cette *Histoire des Grecs* est la digne sœur de l'*Histoire des Romains;* elle rendra les mêmes services que son aînée aux lecteurs qui veulent s'instruire, et charmera les autres par ses récits éternellement jeunes et ses images où revivent les plus beaux monuments de l'art.

Les rares bibliophiles (ils ne sont que 210) qui ont pu se procurer la magnifique édition des *Récits mérovingiens*, par Augustin Thierry, avec les dessins de Jean-Paul Laurens, vont avoir, cette année, le complément de cet ouvrage : la septième et dernière livraison vient de paraître. Il est probable que nous n'apprenons rien à aucun de ces souscripteurs favorisés; quant aux autres, ils auront au moins la consolation de pouvoir se procurer une édition plus modeste et tout aussi complète du texte d'Augustin Thierry et des dessins de Laurens; au lieu d'un in-folio, ce sera un in-4° avec les 42 illustrations de la grande édition reproduites par un procédé nouveau qui donne des résultats fort satisfaisants [1]. Cette édition est, en somme, fort belle et de nature à contenter les amateurs les plus difficiles.

Après l'histoire, la géographie : La librairie Hachette mène de front la divulgation de ces deux sciences, en éditant dans l'une et l'autre des ouvrages qui se valent par le savoir des écrivains, et par le développement que l'on donne à l'exposé de leurs connaissances. Il est bien difficile à nous de vanter encore l'œuvre monumentale à laquelle M. Élisée Reclus a attaché son nom. Que dire du tome XII de la *Nouvelle géographie universelle* qui n'ait été dit ici même à propos des tomes précédents? Dans ce volume, il est traité de l'Afrique Occidentale, c'est-à-dire de la partie du globe la plus récemment découverte : c'est, à proprement parler, un travail inédit dont les éléments étaient disséminés dans les Bulletins des Sociétés de géographie; il y a quelques années seulement, on eût été dans l'impossibilité de l'entreprendre. Grâce au courage et au dévouement sans bornes des explorateurs de toutes nationalités, la civilisation conquiert lentement mais sûrement tout un monde nouveau dont il est impossible, à l'heure actuelle, de présager le rôle futur : on comprend cependant que son importance sera considérable. Le livre de M. E. Reclus est donc un livre d'actualité, en même temps que la continuation du travail immense dont il porte si vaillamment le fardeau depuis tantôt quinze ans.

Ce qui caractérise les travaux de M. Onésime Reclus, frère de l'éminent écrivain dont nous venons de parler, c'est une façon chaleureuse, enthousiaste, de voir les choses qui se transmet à ses lecteurs et ne les abandonne plus tant qu'il les tient sous le charme de ses récits. Cette fois il s'agissait de parcourir la

1. *Récits des temps mérovingiens*, par Augustin Thierry, 1 vol. in-4°, contenant 42 dessins de Jean-Paul Laurens, reproduits par M. Poirel. Prix : broché, 30 francs; relié, 40 francs.

France[1] et de dresser en quelque sorte l'inventaire de ses beautés et de ses richesses naturelles. On comprend que M. O. Reclus rencontre pour décrire son pays les accents passionnés d'un amoureux, mais nous avions déjà remarqué, dans son livre de l'an dernier : *La Terre à vol d'oiseau,* cette chaleur de sentiment et d'expression; elle

JEUNE SERER AGÉ DE VINGT ET UN ANS (AFRIQUE OCCIDENTALE).

(Gravure de la *Géographie universelle* de M. E. Reclus.)

fait partie intégrante de la nature de l'écrivain. C'est un don rare, surtout appliqué à des études scientifiques très approfondies; on comprend que le public tienne en grande estime celui qui le possède et recherche avec empressement tous ses écrits.

Des ouvrages de géographie aux récits de voyage, il n'y a qu'un pas; nous le franchissons pour signaler la publication en volume du travail publié en partie par Mme Dieulafoy dans le « Tour du monde » sur *la Perse, la Chaldée et la*

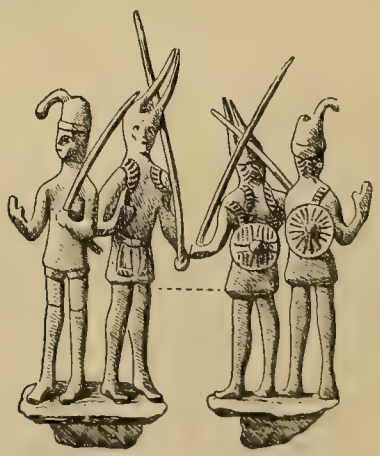
1. *La France et les Colonies : En France,* par Onésime Reclus ; 1 vol. grand in-8° jésus, contenant 21 cartes et 250 gravures sur bois. Prix : broché, 13 francs ; relié, 18 francs. Le volume consacré aux colonies paraîtra dans quelque temps.

Suziane[1]. Des résultats de la mission archéologique confiée à M. Dieulafoy, nous n'avons pas à parler; on en sait l'importance exceptionnelle. La *Gazette* (livraison de novembre) s'est longuement étendue à ce sujet. Ce que nous pouvons rappeler, c'est la part considérable de Mme Dieulafoy dans ces découvertes, et la juste récompense que lui a décernée notre gouvernement en donnant à l'intrépide exploratrice l'ordre de la Légion d'honneur, si rarement accordé à une femme. On lira avec un vif intérêt le récit anecdotique et pittoresque de ce grand et utile voyage. Écrit de bonne humeur, il retrace sans amertume les tribulations de toute sorte par lesquelles Mme Dieulafoy a dû passer ainsi que tous les autres membres de la mission. Inutile de dire que de nombreuses et très belles illustrations accompagnent la narration; l'éloquence du document gravé donne au lecteur l'illusion complète du voyage, moins les fatigues et les dangers que l'auteur a si courageusement affrontés.

Parmi les nouvelles publications de la maison Hachette nous relevons encore divers ouvrages qui nous semblent appelés à jouir d'une faveur spéciale au moment très proche où il va falloir s'occuper des étrennes. Voici de *Nouvelles Scènes Humouristiques* de R. Caldecott, le charmant artiste dont la mort prématurée a été vivement ressentie en France aussi bien qu'en Angleterre, où sa place reste toujours vide; puis, l'*Histoire d'une tourte aux pommes*, par miss Kate Greenaway l'inimitable peintre d'enfants et à l'usage des enfants a été si bien adoptée par le public français que la mode même s'est emparée de son nom et de ses modèles. Que dire de son talent? c'est toujours la même grâce naïve et tendre sous laquelle on devine, sans peine, un esprit observateur de premier ordre et un très réel savoir dans la technique du dessin. Nous passerons, sans nous y arrêter, sur les diverses bibliothèques et les journaux dont la librairie Hachette poursuit la publication, à la grande joie du public enfantin et des lecteurs plus avancés en âge qui aiment à s'instruire en se divertissant; au surplus notre *Chronique* a-t-elle donné régulièrement le sommaire des livraisons qui vont faire les volumes du *Tour du monde* et du *Journal de la Jeunesse* au 1er janvier 1887.

A. DE L.

1. *La Perse, la Chaldée et la Suziane*, voyages effectués en 1883-1886, par Mme Jane Dieulafoy; 1 vol. grand in-4°, illustré de 300 gravures sur bois. Prix : broché, 50 francs; relié, 65 francs.



PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE PLON.

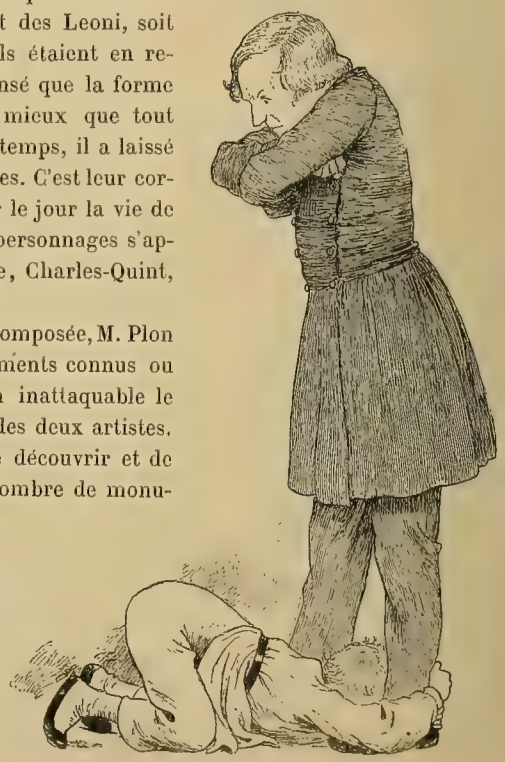
Notre ami et collaborateur, M. Eugène Plon, a voulu offrir, en substance, aux lecteurs de la *Gazette*, la primeur des renseignements si nouveaux et si précieux qu'il avait réunis sur les sculpteurs de Charles-Quint et de Philippe II. L'article paru dans le dernier numéro de la Revue a projeté une vive lumière sur deux artistes italiens, Leone Leoni et Pompeo Leoni, qui étaient presque tombés dans l'oubli et qui cependant ont joué un rôle considérable dans l'histoire de la sculpture au XVI^e^ siècle. Mais, ce que M. Plon ne pouvait pas dire, en annonçant l'apparition prochaine de son ouvrage, notre devoir est de le dire maintenant. Le volume est entre nos mains; il nous est facile d'en apprécier le charme et l'intérêt [1]. Cet ouvrage est assurément, avec le *Titien* de M. Georges Lafenestre, le plus beau, le plus solide livre d'art de l'année. L'érudition, appuyée sur les documents d'archives, en constitue le fond; cette érudition, cependant, si sincère, si loyale, si nourrie de faits, n'est point obtenue au détriment de la mise en œuvre et de l'agrément de la forme. Le nouvel ouvrage de M. Plon, qui fait un si heureux pendant à son *Benvenuto Cellini*, s'adresse aussi bien à la bibliothèque du curieux et de l'amateur qu'à celle de l'homme du monde; ce sont là de ces travaux qu'on ne saurait trop louer, car ils passent la frontière et maintiennent notre renom dans le domaine de la critique historique.

Il n'est pas inutile de rappeler que l'Histoire, c'est-à-dire celle que l'on trouve dans les livres, était restée presque muette sur ces artistes éminents, sur ces Leoni que la maison d'Autriche avait attachés à son service. Vasari ne consacre qu'une très courte notice à Leone Leoni, et Lomazzo, Carduccio, Malespini n'en parlent qu'incidemment. Seuls, le chanoine Bottari, M. le marquis Campori, M. Bertolotti, et, en dernier lieu, M. Carlo Casati, ont publié quelques lettres et quelques documents se rapportant à Leone. Quant à son fils Pompeo, c'est à peine si son nom se trouve prononcé; il n'y a que Cean Bermudez qui s'en soit occupé d'une façon un peu attentive dans son *Diccionario historico*. Et cependant les œuvres de ces habiles artistes existent encore en Espagne, et sont un des plus magnifiques ornements des musées et des églises de la Péninsule. Les archives étaient là; elles n'attendaient qu'un chercheur avisé pour livrer leurs secrets et faire revivre les

1. *Les Maîtres Italiens au service de la maison d'Autriche. — Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, par M. Eugène Plon. Paris, Plon, 1887, vol. grand in-f°, illustré de nombreuses gravures dans le texte et hors texte.

figures de ces brillants sculpteurs. Les archives de Simancas, de l'Escurial, de Tolède, la Bibliothèque nationale de Madrid, les Archives des notaires de cette ville, la Bibliothèque du Roi surtout se sont ouvertes à M. Plon et lui ont fourni une telle abondance de matériaux inédits que la vie et les œuvres des deux Leoni ont pu être étudiées, reconstituées sur des bases entièrement nouvelles.

Se trouvant en présence d'une quantité considérable de lettres originales, soit des Leoni, soit des personnages avec lesquels ils étaient en relations, M. Plon a justement pensé que la forme autobiographique conviendrait mieux que tout autre à son récit; la plupart du temps, il a laissé parler les personnages eux-mêmes. C'est leur correspondance qui raconte au jour le jour la vie de Leone et celle de son fils; et ces personnages s'appellent Arétin, Titien, Granvelle, Charles-Quint, Philippe II, etc.



LA RÉPRIMANDE, PAR B. DE MONVEL.
(Gravure de « Quand j'étais petit ».)

La partie biographique ainsi composée, M. Plon a ensuite dépouillé tous les documents connus ou inédits pour établir d'une façon inattaquable le catalogue des œuvres de chacun des deux artistes. Ses recherches lui permirent de découvrir et de restituer aux Leoni un certain nombre de monuments qui enrichissent très notablement l'écrin de l'art au XVI^e^ siècle. C'est aux Leoni qu'il faudra faire honneur désormais du tombeau monumental du grand inquisiteur Fernando de Valdès, dans l'église collégiale de Salas (Asturies), et de celui du fameux cardinal de Espinosa, dans l'église de Martin Muñoz de las Posadas (province de Ségovie); c'est à Leone Leoni qu'il faut rendre le magnifique buste en bronze de Charles-Quint, du Musée du Prado, dont une répétition, à la galerie Ambras, a été longtemps donnée à Adrien de Vries. Pour le classement et l'attribution des œuvres, M. Plon a eu, du reste, à sa disposition deux documents infiniment précieux : ce sont les deux inventaires de l'atelier de Pompeo à Madrid, dressés, l'un en 1582, l'autre en 1608.

Grâce aux belles recherches de M. Plon, grâce aussi aux reproductions scrupuleusement fidèles dont il a accompagné son texte, — eaux-fortes de M. Le Rat, héliogravures de M. Dujardin, — et qui reproduisent toutes les œuvres connues des Leoni, les deux artistes milanais ont été replacés au rang qui leur appartient, et que la postérité, oublieuse de leurs mérites, semblait leur refuser faute de les bien connaître.

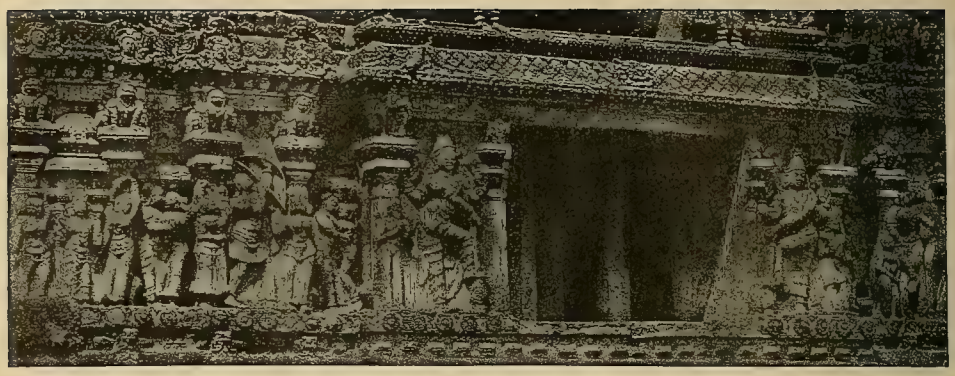
La transition serait difficile à trouver entre cet ouvrage d'une gravité sévère et les productions plus légères de la librairie Plon, telles qu'il en faut offrir à la

clientèle des livres d'étrennes. Nous devons sauter de Pompeo Leoni aux amusantes et juvéniles fantaisies de MM. Boutet de Monvel, Mars et Crafty. Leurs charmantes illustrations sauront, comme leurs aînés, les *Vieilles chansons* et les *Chansons de France*, dont le succès a été si vif et si légitime, trouver le chemin des jeunes cœurs pour lesquels ils ont été composés. Le joli volume de M. Lucien Biart, *Quant j'étais petit, histoire d'un enfant racontée par un homme*, mérite tout particulièrement d'être recommandé. Le texte est relevé par une très fine observation des mœurs enfantines ; les dessins de M. Boutet de Monvel, d'une naïveté amusante et voulue, y ajoutent leur piquant commentaire.

Les deux autres albums, *Nos chéris* et l'*Équitation puérile et honnête*, sont illustrés par deux dessinateurs, d'esprit essentiellement parisien, MM. Mars et Crafty. Leurs compositions gravées en couleurs sont pleines de fraîcheur et de vivacité.

Nous rappellerons, en terminant cette courte note, le magnifique *Saint François d'Assise*, dont le succès a été si considérable l'année dernière et qui restera un des beaux livres de la librairie moderne. Rappelons aussi que la librairie Plon imprime et édite pour l'Administration des Beaux-Arts deux recueils importants : l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, dont un nouveau volume, consacré à la description d'un certain nombre de monuments religieux de la province, et notamment des Hautes-Alpes, du Loiret et de Seine-et-Oise, vient de paraître, et les *Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements*. Le volume de la dixième session a paru à la fin du mois de novembre ; il contient, entre autres communications intéressantes : une *Notice sur les Musées de Besançon*, par M. Castan ; une *Note sur la croix et les chandeliers de la cathédrale d'Autun*, par M. Harold de Fontenay ; *Les Blut, peintres cambrésiens*, par M. A. Durieux ; une *Notice historique sur les cariatides de Puget, à Toulon*, par M. Charles Ginoux ; *Thomas Regnaudin*, sculpteur du XVII^e^ siècle, par M. Ernest Bouchard ; *Marillier*, par M. Th. Lhuillier ; une *Étude sur les artistes employés par le duc d'Épernon à Cadillac-sur-Garonne*, par M. Charles Braquehaye ; l'*Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, par M. Étienne Parrocel ; *Recherches sur les graveurs d'Abbeville*, par M. E. Delignières.

L. G.



'on dit que MM. Edmond et Jules de Goncourt nous ont révélé le naturalisme en littérature; ce n'est pas complètement exact puisqu'il est facile de leur trouver des précurseurs, mais on peut les féliciter, si on le juge à propos, d'avoir contribué dans une large mesure à entraîner les écrivains sur la pente où les meilleurs glissent aujourd'hui, aux applaudissements de la foule et sans aucun souci de ce que l'on appelait autrefois les limites du bon goût. Mais ce n'est pas là la seule invention de MM. de Goncourt; par une sorte d'antinomie, en même temps que, prêchant d'exemple, ils engageaient les auteurs à délaisser l'hyperbole et à se vouer au culte exclusif de la vérité vraie, de la franchise sans bornes dans l'observation de la vie contemporaine, leur esprit ingénieux et subtil, remontant vers le passé, entreprenait la réhabilitation du siècle le plus faux, le plus maniéré, le plus hyperbolique qui soit! Ce faisant, ils prétendaient, du reste, ne pas s'écarter de leur doctrine et montrer ce que fut en réalité une époque injustement dédaignée et vouée au mépris de l'histoire. Nous devons aux recherches infatigables de MM. de Goncourt, la connaissance de ce XVIII^e^ siècle tant décrié; ce sont eux qui l'ont découvert. Ils ont fait plus; ils nous ont appris à l'aimer. On sait qu'un véritable engouement a succédé au discrédit dont il était l'objet; engouement excessif, peut-être, comme le sont toutes les réactions, mais comment n'être pas ensorcelé par la séduction de cette époque charmante qui vit fleurir toutes les qualités de grâce et d'esprit dont est capable notre race française?

L'ouvrage que vient de rééditer la librairie Firmin-Didot, est un de ceux qui ont le mieux assis les droits de MM. de Goncourt à être considérés comme les inventeurs du XVIII^e^ siècle : il traite de la Femme [1], c'est-à-dire de l'être qui

1. Edmond et Jules de Goncourt : *La Femme au* XVIII^e^ *siècle*, un vol. illustré de 64 reproductions sur cuivre, par Dujardin, d'après les originaux de l'époque. Prix : broché, 30 francs; relié, 40 francs. Exemplaires sur Japon numérotés 1 à 75 : 100 francs; exemplaires sur vélin, n^os^ 76 à 175 : 50 francs.

caractérise au plus haut degré cette époque. N'est-ce pas la femme qui régnait alors? On retrouve sa marque à la fois élégante et frivole en toutes choses, depuis la mode jusqu'à la conduite des affaires politiques et des opérations militaires. Nous n'avons pas à parler du livre; son succès depuis longtemps établi est le meilleur garant de l'intérêt qu'il présente. L'illustration vient à point pour réveiller la curiosité du public. M. Edmond de Goncourt n'a eu qu'à puiser dans sa merveilleuse bibliothèque pour trouver « les gravures les plus belles, les plus curieuses, les plus chères, les plus introuvables et qui racontent aux yeux la femme du XVIII^e^ siècle, depuis son berceau jusqu'à son lit de mort ». Les procédés de l'héliogravure en creux lui ont donné d'excellentes reproductions des originaux, grâce à M. Dujardin, qui est passé maître en ce genre de travaux. Il serait trop long de citer un à un ces intéressants fac-similés d'estampes célèbres, au nombre de 64; le choix des sujets est en rapport avec les divisions de l'ouvrage; chacun des chapitres a donc une illustration appropriée. L'art délicieux de l'époque s'y trouve complètement représenté par des œuvres choisies de tous ceux qu'on a appelés les petits-maîtres du XVIII^e^ siècle, peintres, dessinateurs et graveurs ayant à leur tête des maîtres d'un ordre plus élevé, Watteau, Chardin et La Tour.

A côté du bel ouvrage dont nous venons de parler, nous plaçons une édition petit in-4°, du *Roméo et Juliette* [1] de Shakespeare, traduit en vers français par M. Daffry de La Monnoie et illustré par Andriolli. Pour l'ordonnance typographique et le choix des caractères, la librairie Didot s'est inspirée des éditions célèbres dites « du Louvre » créées par l'ancêtre de la maison, Pierre Didot, et qui sont justement réputées des chefs-d'œuvre. Cette magistrale sobriété sied au livre lui-même; la légende des Amants de Vérone s'y trouve exposée dans un cadre en rapport avec la gravité et l'émotion du drame. Les scènes capitales sont ingénieusement figurées en dix tableaux bien composés et brillants d'aspect qui font honneur au talent de MM. Andriolli et Huyot. C'est un peu du Shakespeare tel qu'on nous le montre au théâtre dans la traduction musicale de M. Gounod, mais comment interpréter Shakespeare? Le peintre anglais Gilbert a tenté sans grand profit, malgré son talent, de répudier le sentiment moderne basé sur la mise en scène usitée de nos jours; son interprétation romantique n'est guère plus proche de la vérité. Shakespeare fera toujours le désespoir des archéologues : il n'est d'aucun temps ou, ce qui revient au même, il est de tous les temps, n'ayant envisagé les hommes et les choses qu'à un point de vue purement humain.

M. le docteur Gustave Le Bon poursuit son histoire des civilisations [2]. Après avoir étudié celle des Arabes dans un grand ouvrage dont nous avons publié quelques extraits, il vient de faire paraître le volume consacré à l'Inde. Chargé par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'une mission archéologique dans ce vaste empire, il a consacré plusieurs années à visiter tous les monuments

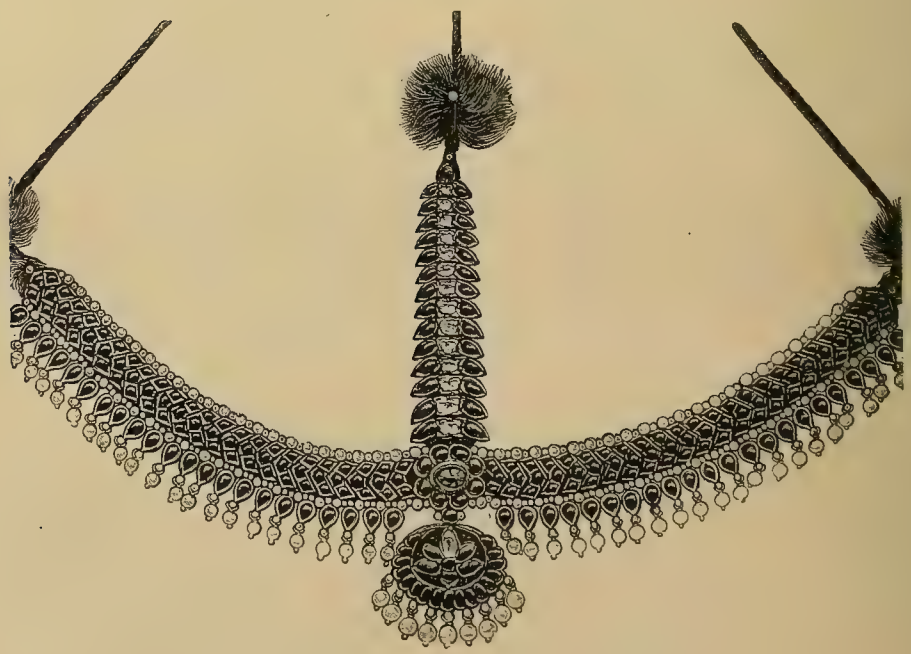
1 *Roméo et Juliette* de Shakespeare, traduction en vers français par Daffry de la Monnoie, illustré de 10 grandes compositions dessinées par Andriolli, et gravées sur bois par Huyot. — Tirage à 600 exemplaires : broché 40 francs, relié 55 francs; 40 exemplaires sur Japon avec épreuves d'artiste, au prix de 100 francs.

2. *Les Civilisations de l'Inde*, par le D^r^ Gustave Le Bon, ouvrage illustré de 7 chromolithographies et de plus de 300 gravures et héliogravures. — Vol. in-4° de 700 pages. Prix : broché, 30 francs ; relié, 40 francs.

importants de la péninsule, y compris ceux des régions inexplorées, par exemple, le Népal, qu'aucun Européen n'avait encore visité. A l'occasion de ce voyage nous avons publié dans la *Chronique* plusieurs correspondances du docteur Le Bon où étaient révélés des actes de vandalisme d'une barbarie inouïe, imputables pour la plupart à de hauts fonctionnaires de la race conquérante. Les Anglais sont parvenus à gouverner avec quelques hommes un empire de 250 millions d'âmes, mais ils ne semblent nullement soucieux de conserver les prodigieux monuments d'une civilisation qui a précédé la leur et qui affirme à tous les yeux son éclatante supériorité, au moins dans les choses de l'art. M. Le Bon est revenu de là-bas avec une riche provision de documents photographiques inédits dont il va faire profiter les lecteurs de son bel ouvrage.

Pour terminer cette revue rapide des nouvelles publications illustrées de la maison Didot, signalons l'intéressante collection de romans qu'ils éditent pour former leur *Bibliothèque des mères de famille;* nous avons sous les yeux les quatre volumes dus à MM. Maryan, E. Marlitt, E. Marcel et à Mme Marie Maréchal; nous pouvons les recommander sans réserve, car toute leur vertu n'est pas dans l'honnêteté de leurs tendances, ils sont fort agréables à lire.

A. DE L.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1886

I. — HISTOIRE

Esthétique.

Histoire de la peinture en France; par Victor d'Halle. In-18 jésus, 192 pages. Paris, librairie Dupret.

Essai historique sur la littérature et les arts en Normandie de 1715 à 1848; par Eugène Le Brun. In-8°, Marseille, lib. Bérard.

Didron (Adolphe N.). — Christian Iconography; or the History of Christian Art in the Middle Ages. Translated from the French by E. J. Millington, and completed, with Additions and Appendices, by Margaret Stokes. With numerous Illustrations. In-8°, pp. 440. Bell and Sons.

Le Beau dans la nature et dans les arts; par M. l'abbé Gaborit. Lille, imp. Desclée.

Titre rouge et noir. Encadrements en couleur.

Schmarsow. — Melozzo da Forli. — Ein Beitrag zur Kunst- u. Kulturgeschichte Italiens im XV.-Jahrh. In-4°, Stuttgart, Speemann.

Klein (W.). — Euphronios. — Eine Studie zur Geschichte der griech Malerei. 2 Aufl. Wien, Gerold's Sohn.

Lessona (Marco). — Saggio d'estetica. — Torino, in-16.

Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bildenden Kunst; von Hans von Schreibershofen. Heidelberg, Carl Winter, 1886, in-8°, 97 p.

Causerie humoristique sur les Éventails, par un revenant du XVIII^e^ siècle, avec une préface de Paul Eudel; par Armand Bourgeois. In-8°, 30 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin frères.

Giozza. — L'infinito nell'arte : Saggio di studio. — Catania, 1886, in-8°.

Dom. Bruschi. — Pensieri sull'arte della pittura nel rinascimento. — Perugia, 1887, Santucci, in-8°.

Benapiani (L.) e Barattani (A.). — Ars, appunti critici illustrati alla mostra della Società per le belle arti in Milano. In-8°, p. 165.

Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e^ siècle; par M. le chanoine Dehaisnes. Lille, L. Quarré, éditeur, 3 vol. gr. in-4°.

Extrait des *Mémoires de la Commission historique* du département du Nord.

Garrucci (R.). — Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, con 500 e più tav. incise in rame. Prato. Tre ediz., una di gran lusso, in pochi esempl., L. 1200; una in carta distinta, L. 600; una in carta commune.

Vischer. — Studien zur Kunstgeschichte. — Stuttgart, Bonz et C^ie^.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 28 avril au 1^er^ mai 1886. 10^e^ session. In-8°, 585 p. Paris, imp. et lib. Plon.

Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

Belcaro being essays on Sundry æsthetical questions; by Vernon Lee. — London, Satchell, 1886, in-8°.

Die Gebärdensprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer von Carl Michel. 2^te^ Auflg. Theil I. — Köln, 1886, in-8°.

Czerny. — Kunst u. Kunstgewerbe im Stifte St. Florian v. den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. — Linz, Ebenhöch.

Tari. — Saggi di critica, con prefazione di Raffaele Cotugno. — Trani, Vecchi, 1886, in-8°.

Précis d'histoire de l'art; par C. Bayet. In-8°, 351 pages avec grav. Paris, Quantin.

De l'envahissement de l'École des beaux-arts par les étrangers; Réclamations des

élèves français; par L. Verax. In-8°, 22 p. Paris, libr. des imprimeries réunies.

Bellorini Egidio. — Due recenti lavori su Donatello. — Torino, 1886, in-8°.

Saint Bernard et l'art chrétien; par M. l'abbé E. Vacandard. In-8°, Rouen, imp. Cagniard.

Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike von Dr Theodor Alt. — Berlin, Grote, 1886, in-8°.

Einführung in das studium der neueren Kunstgeschichte von Dr Alwin Schultz. Mit 300 Text-Abbildungen und 14 Farbendrucktafeln. Leipzig, G. Freytag, 1886, in-4°.

Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde, Beschreibendes Verzeichniss; von Eduard V. Engerth, Band III, Deutsche Schulen. Wien, Holzhausen, 1886, in-8°.

L'Ancienne France : les Livres et les Arts qui s'y rattachent depuis les origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle; par M. P. Louisy. Illustration de 221 grav. et d'une planche en couleur tirée des ouvrages de M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) sur le moyen âge, la renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècle. In-8°, 275 p. Paris, lib. Firmin-Didot et Cie. Titre rouge et noir.

L'art japonais; par Louis Gonse. Paris, Quantin, 1886, in-8°.

Società veneta promotrice di belle arti. Statuto. Venezia, A. Francesconi, 1886, in-8°.

Kunstgeschichtliche Tabelle zum Gebrauch beim Besichtigen von Kunstwerken zusammengestellt von B. v. d. K. — Leipzig, Hirt, 1886.

Histoire abrégée de la peinture; par Louis Aubertin. *Nouvelle édition*, ornée de gravures. In-8°, 144 p. Limoges, Barbou et Cie.

Hegel and Michelet. — The Philosophy of Art: An Introduction to the Scientific Study of Æsthetics. Translated from the German by W. Hastie. In-8°, pp. 118. Oliver and Boyd (Edinburgh).

Thode (H.). — Franz v. Assisi u. die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Mit Illustr. — Berlin, Grote.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Vade-mecum pour la peinture italienne des anciens maîtres. Partie I; par George E. Habich. Hambourg, Hoffmann et Campe, 1886, in-8°.

Practical pespective applied to artistic and industrial design; by Armand Cassagne. Translated from the french by G. Murray Wilson. *New* and enlarged *edition*, containing 265 geometrical figures and 60 picturesque applications, drawn by the author. In-8°, VIII-286 p. Paris, lib. Fouraut.

Brown (Wm. Norman). — A Practical Manual of Wood Engraving : With a Brief Account of the History of the Art. With numerous Illusts. 12mo. pp. 70. Crosby, Lockwood.

Kollmann (J.). — Plastische Anatomie d. menschlichen Körpers. Ein Handbuch f. Künstler u. Kunstfreunde. — Leipzig, Veit et Cie.

Lombardini. — Manuale di anatomia pittorica. — Milano, Hœpli, 1886. in-4°, 111 p. 16 fig.

Chesneau (E.). — The Education of the Artist. Trans. by Clara Bell. (Fine Art Library.) Post in-8°, pp. 338, Cassel.

Robelus. — Guide pour l'enseignement du dessin à donner dans les écoles. — Bruxelles, 1886, in-8°.

Bouchot (H.). — Le Livre, l'Illustration, la Reliure; par Henri Bouchot. In-8°, 320 p. avec grav. Paris, imp. et lib. Quantin.

Roth (Ch.). — Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium d. Modells u. der Antike. 2 Aufl. Stuttgart, Ebner et Seubert.

Leçons de perspective linéaire sur les matières indiquées au programme d'examen des professeurs aux écoles régionales des beaux-arts; par A. J. Cresson. In-8°, 46 p. avec figures et atlas de 14 planches. Saint-Brieuc, autogr. Guyon.

Rochet (C.). — Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'ethnographie appliquées aux beaux-arts. Paris, Laurens, 1886, in-8°.

Collier (John). — A Manual of Oil Painting. Post in-8°, pp. 112. Cassel.

Lettres sur l'art de la peinture et les principaux peintres des diverses écoles (du XIVe au XIXe siècle); par Léopold de Bracquemont. In-18 jésus, 138 pages, Montdidier, imprimerie Radenez.

III. — ARCHITECTURE.

Piccirilli. — Architettura ogivale in Sulmona. — Lanciano, Carabba, 1886, in-4°.

Monuments historiques de la France. Collection de phototypies par C. Peigné (de Tours), avec un texte explicatif et des notes, par Henri Du Cleuziou. Paris, Monnier, 1886, in-8°.

Ricci Corrado. — Il monumento a Vittorio Emanuele nella piazza di Bologna. — Bologna, 1886, in-8°.

Architettura pratica. Le abitazioni, alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville. Ricordi compendiati da Archimede Sacchi. Milano, Hoepli, 1886, 2 vol. in-8°.

Inaugurazione della nuova absida della basilica lateranense. Roma, Befani, 1886, in-8°.

Brambilla. — Sulle opere di restauro alla

basilica di S.-Pietro in ciel d'oro. Pavia Fusi, 1886, in-8°.

Duomo di Milano. Concorso internazionale per la nuova facciata. Milano, 1886, in-4°.

Les Ordres et les Moulures, éléments d'architecture en dix leçons; par Camille Morel. Paris, Rouam, 1886, in-8°.

Brown (G. Baldwin). — From Schola to Cathedral : A Study of Early Christian Architecture and its Relation to the Life of the Church. Edinburgh, Douglas, in-8°.

Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana. Erster Theil, Genua. Herausgegeben von professor R. Reinhardt. 100 tafeln in-f° mit Text. Preis M. 150. Berlin, Wasmuth, 1886, in-4°.

Willis (Robert). — The Architectural History of the University of Cambridge, and of the Colleges of Cambridge, and new edited, with large Additions, and brought up to the Present Time, by John Willis Clark. — 4 vols. Roy. in-8°, Cambrigde, Warehouse

Riassunto di disposizioni vigenti negli stati esteri per la tutela dei monumenti, tratto dall' opera di A. von Wussow. Roma, 1886, in-4°.

Vues du château de Chantilly : Entrée du musée; — Intérieur de la chapelle; — Cheminée de Rocroy; — Intérieur du grand Châtelet;—la Chapelle : Boiseries d'Ecouen. Paris, photog. Chalot.

Catalogue illustré du concours à Nice d'un monument à Garibaldi. In-16, 36 p. avec 15 vignettes. Nice, librairie Courret et Montagné.

La tour Eiffel. Paris, Ropport.

Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris, dressé par le service des beaux-arts. Edifices religieux. T. IV. In-4°, 535 p. Paris, Chaix.

IV. — SCULPTURE.

Notice historique sur le portique et les cariatides de Pierre Puget; par Ch. Ginoux. In-8°, Paris, imp. Plon, Nourrit et C^ie^.

Les Bronzes de la Renaissance : les Plaquettes, catalogue raisonné, précédé d'une introduction; par Emile Molinier. T. I^er^. In-8°, XL-216 p. avec 82 grav. Paris, libr. Rouam, in-8°.

Scott. — Sculpture; Renaissance and modern. — New-York, 1886, in-8°, 178 p.

Chéret (J.).—Terracotten. Eine Studienmappe f. Bildhauer, Maler, Stuckateure, etc. 1. Serie. 2 Aufl. Vol. Berlin, Claesen.

La Diane de bronze du château de Fontainebleau; par Louis Courajod. In-8°, 10 p. avec dessins et planche. Paris, Leroux.

Tombe d'Isabelle de Musset, femme de Gilles de Busleyden à Mawille (Meuse). Par Léon Germain. Caen, 1886, in-8°.

Catalogue des moulages du musée de sculpture comparée en vente au palais du Trocadéro. In-8°, 24 p. Paris, imp. Chaix.
Ministère de l'Instruction publique.

La Statue de Jeanne d'Arc à Reims sur la place du parvis; par M. A. Leseur. Avec un plan du projet par Ed. Lamy. In-8°, 16 p. Reims, imp. Monce; lib. Michaud.

Histoire de l'art méridional au moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Première partie. De la formation des écoles de sculpture; par M. Bernard Bénezet. In-4°, 41 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

L'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, de Puget; par M. l'abbé Porée, 2^e^ *édition*. In-8°, 20 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Frullini (L.). — Moderne Skulpturen. Ornamentale u. figurale Motive. In-f°, Berlin, Claesen et C^ie^.

Étude sur un buste antique en marbre; par Auguste Nicaise. In-8°, 12 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin frères.

La Terre cuite française. 1^re^ série. Reproduction héliographique de l'œuvre de Joseph Chéret. Paris, C. Claesen.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin, 1886. Photogravüre Ausgabe mit begleitendem Text von Lud. Pietsch. München, Hanfstaengl, 1886, in-4°.

Notes on the Pictures of Mr. Holman Hunt. With Criticisms by John Ruskin and others. Edited by A. Gordon Crawford. In-8°, sd., pp. XXIII-40. *Wm. Reeves.*

L'œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins par Max Rooses, conservateur du Musée Plantin-Moretus à Anvers. Phototypies par Jos. Maes. — Anvers, Maes, 1886, pet. in-f°.

Rigoni. — Catalogue descriptif et historique de la galerie royale des Uffizi (Florence). 23^e^ édition. Florence, imp. coopérative, 1886, in-8°.
Part. I : Sculptures, gemmes, camées. Part. II : Tableaux.

Matin-Salon, 1886. Texte, par Gustave Goetschy. In-4°, 30 p. avec grav. Paris, Sgap.

Salon-artiste (le), album de dessins originaux exécutés par les artistes exclusivement pour cet ouvrage. Petit in-4°, VIII p. et 214 pl. Paris, Quantin.

Salon de 1886 (7^e^ année), contenant une étude critique du Salon, 100 photogravures, et de nombreux fac-similés de dessins originaux. Paris, libr. Baschet.

Catalogue critique du Salon de Nancy, 1886, par E. A. In-12, 61 pages. Nancy. imp. Crépin-Leblond.

Royal Academy of Arts : Official Illustrated Catalogue of the Exhibition, 1886. In-f°, Clowes and Sons.

Bredius. Catalogus van het Rijks-Museum van schilderigen. Amsterdam, 1886, in-8°.

Artistes (les) artésiens au Salon de 1886. In-8°, Arras, imp. De Sède et C^ie^.

Salon (le) militaire de 1886. Publication de luxe illustrée. Texte de Jules Richard. Fin de la première année. In-4°, p. 9 à 95 et 44 photogravures hors texte tirées sur chine. Paris, Moutonnet.

Le Salon militaire, qui parait cette année pour la première fois, sera continué à tous les salons annuels. Il formera chaque année 12 livraisons hebdomadaires à 2 fr. 50, soit 30 francs l'ouvrage complet. Il a été fait un tirage de 600 exemplaires numérotés de grand luxe, dont 4 sur papier du Japon, avec les photogravures grand format sur parchemin.

Salon de Gand. 1886. Étude et critique par Ricordomi. Bruxelles, Lefèvre, 1887, in-8°.

La Provence au Salon de 1886; par Aimé Giron. Grand in-16, xv-75 p. Marseille, Moullot.

The Pictorial Arts of Japan. Illustrated with Eighty Plates, executed by Chromolythography, Photogravure, and Native Engravings on Wood and Copper, and a large number of Woodcuts, etc., printed in the body of the Work. With general and descriptive text by William Anderson. The Complete Work, in Four Parts. Londres, Sampson Low, Marston and C°.

Royal Academy of Arts : Official Illustrated Catalogue of the Exhibition, 1886, in-f°, Clowes and Sons.

Étude sur le salon de 1886 et sur l'exposition des impressionnistes ; par Henry Fèvre. In-8°, Tresse et Stock.

Figaro-Salon 1886. Texte par Albert Wolff, avec 53 reproductions, dont 4 hors texte, de tableaux du Salon. Paris, Boussod.

L'ouvrage a été publié en cinq fascicules à 2 francs.

Synopsis of the contents of the British Museum. Department of greek and roman antiquities : the sculptures of the Parthenon. Elg in Room. Part. I. Third edition. — London, 1886, in-8°.

Magyar Müveszek Mütörtenelmi vazlatok irasban és Kepben. Szövegét irja Szana Tamas. Budapest, 1886, in-4°.

Les peintres hongrois.

Kurtz. — National academy notes and complete catalogue sixty-first spring exhibition National Academy of Design. — New York, Cassell, 1886, in-8°.

Museum (the) of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the palace, with explanatory notes, and the names of the artists employed, etc. In-16, 186 p. Versailles, Brunox.

Catalogue du musée municipal de la ville de Sedan. Introduction, vingt plans et vues de la ville, du xv^e^ siècle à nos jours; par Edouard Dépaquit et Emile Thellier. In-8°, 270 pages. Sedan, imp. Laroche.

Recherches historiques sur Malicorne ; les Artistes de la Sarthe au Salon; par F. Legeay. In-8°, 120 p. Le Mans, Monnoyer.

Gemälde 70, älterer Meister d. grossherzogl. Museums zu Schwerin, in Lichtdr. v. J. Nöhring. Mit kurzen Erläutergn. v. F. Schlie. In-f°, Lübeck, Nöhring. 180 francs.

Royal Society of Painters in Water-Colours. 1886. Illustrated Catalogue, in-8°.

Demarteau (G.). — Boucher, Huet, Bouchardon u. a. Photo-lith. Reproductionen der interessanten Stiche aus dem Kupferstichwerke v. G. D. Ein Motivenwerk f. Decorations-, Porzellan- u. Ledermaler etc. 25 Blatt. 5 Lfgn. In-f°, Berlin, Claesen.

Sull' evidenza raffaellesca dell' autenticità del quadro della Profetessa Madonna della Rovere. Genova, Sambolino, 1886, in-4°.

Der Umbau der Gemälde-Galerie in dem alten Museum in Berlin, von J. Merzenich. Berlin, Ernst et Korn, 1886, in-f°.

Handzeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichcabinet zu München. Herausgegeben von Dr. W. Schmidt. Unveränderliche Phototypie-Reproductionen von Friedr. Bruckmanns artisticher Anstalt. München, Bruckmann, 1886, in-4°.

Guide du Salon de 1886, du 1^er^ mai au 30 juin. Peinture et sculpture, œuvres signalées par la presse. (4^e^ année.) 2^e^ *édition*. In-8°, 30 pages avec fig. Paris, Pinaud.

Campori. — I pittori degli Estensi nel secolo XV. Modena, 1886, in-8°.

Œuvre d'Antoine Watteau, d'après les dessins originaux (14 planches). Paris, imp. Lemercier ; Fabré, édit.

Les musées d'Athènes en reproduction phototypique de Rhomaïdès frères. Texte par Cavvadias (P.). Athènes, 1886, in-f°.

Le Salon de 1886, par Paul Lambert. In-18, Paris, lib. Marpon et Flammarion.

Catalogue de la trentième exposition municipale des beaux-arts ouverte au Musée de Rouen, le 1^er^ octobre 1886. In-12, 103 pages. Rouen, imp. Lecerf.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Composizioni ornamentali di tutti gli stili, applicate alla decorazione degli appartamenti. Opera compilata sotto la direzione del prof. F. Mazzanti. Torino, 1886, in-8°.

Bogler(W.).—Ornamentale Vorlagen f. Gewerbeschulen u. zum Selbstunterricht. Neue Folge. 36 Blatt. In-f°, Wiesbaden, Roth.

Les Styles, sept cents gravures classées par époques ; notices par P. Rouaix. Paris, Rouam, éditeur.

Melani (Alfr.). — L'Ornamento policromo. — Milano, 1886, in-4°.

Fantaisies décoratives, par Habert-Dys. 5e livraison. Paris, imp. Gillot; J. Rouam.

Dictionnaire de motifs décoratifs, par A. de Korsok. Paris, E. Bigot.

Schirmer (J.-W.). — Aquarelle u. Kohle-Zeichnungen. Unveränderte Phototypien. In-f°, München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft.

Rapport à l'Académie de Vaucluse sur la création d'un syndicat des arts décoratifs; par Verdet. In-8°, 20 pages. Avignon, Séguin.

Van Rensselaer (Mrs. S.). — American Etchers. With an Account of Meryon and his Work; by F. Keppel. Illust. in-8°. New-York.

L'Armée française (types et uniformes); par Edouard Detaille. Texte par Jules Richard. Petit in-f°. Livraisons, 2, 3 et 4 (Infanterie de ligne), livraisons 5 et 6 (Cavalerie), avec planches en couleur hors texte, gravures et croquis. Paris, Boussod.

Vignetten 98, zu den Erzählungen d. Boccaccio. Zumeist nach Entwürfen v. H. Gravelot aus d. italien. Ausg. in 5 Bdn. London 1757. In-4°, Wien, Schroll et C°.

Décoration intérieure d'appartements. Ensembles d'intérieurs vus en perspective dans les styles gothique, Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, par E. Bajot. Album in-plano. Dresde, imp. Römmer et Jonas; Paris, lib. Juliot.

Recherches sur les graveurs d'Abbeville; par Emile Delignières. In-8°, 17 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et C°.

En campagne (2e série). Tableaux et dessins des grands peintres militaires contemporains : Meissonier, E. Detaille, A. de Neuville, Bellangé, Pils, Berne-Bellecourt, Dupray, Morot, Protais, Schreyer, etc., Texte par Jules Richard. Petit in-f°. Paris, Baschet.

Cet ouvrage sera publié en cinq fascicules à 2 fr. Il a été tiré 100 exemplaires de luxe numérotés, dont 25 sur papier de Japon, à 75 francs, et 75 sur papier extra-fort des papeteries du Marais, à 40 francs.

Nota. — La première série de cet ouvrage, consacrée exclusivement à de Neuville, a paru en 1885 sous le nom de ce peintre.

Huber (W.). — Rococo. Ornamente u. Decorationsmotive. (In 4 Lfgn. 1. Lfg. In-f°, Berlin, Claesen et C°.

Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs; par Georges Duplessis, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque nationale, et Henri Bouchot. Deuxième partie. In-16, Paris, lib. Rouam.

Papier vergé. Titre rouge et noir. — *Guides du collectionneur.*

Liénard. — Musterblätter f. das Ornamenten-Zeichnen. In-f°, Berlin Claesen et C°.

L'Art du dessin et ses applications pratiques; par A. Doumert. In-8°, 144 pages avec grav. Libr. Lecène et Oudin.

Nouvelle bibliothèque illustrée de vulgarisation.

Museen (die) Athens. In Lichtdr.-Reproduction v. Gebr. Rhomaïdès. Text v. P. Cavvadias. Athen, Wilberg.

Les graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes; par Henri Béraldi. 5e fasc. Paris, Conquet, 1886, in-4°.

Le Catalogue illustré de l'exposition des arts incohérents avec 100 dessins hors texte, couverture en couleurs de J. Chéret. Levy, 1886, in-8°.

Dessins d'ornements de Hans Holbein, facsimilés en photogravure des dessins originaux appartenant au Musée de Bâle et au British Museum, aux Musées du Louvre et de Berlin et à diverses collections privées, avec des notices par M. Edouard His, directeur du Musée de Bâle. Paris, Boussod, 1886, in-f°.

Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les Salons du Cercle de la Librairie (mars 1885), avec une notice biographique par M. G. Duplessis. Portrait gravé par Lalauze, d'après Carolus Duran. Paris, au Cercle de la Librairie, 1886, in-8°.

Audsley (G. A.). — The Ornamental Arts of Japan. Illustrated with One Hundred and One Plates: — Seventy in Colours and Gold, and Thirty-one in Monochrome, with general and descriptive text, by George Ashdown. London, Sampson Low.

Facey (J. W.). — Elementary Decoration : A Guide to the Simpler Forms of Everyday Art, as Applied to the Interior and Exterior Decoration of Dwelling Houses, etc., 1 vol. 12mo, hf.-bd. Crosby, Lockwood.

Edinburgh and its Neighbourhood in the Days of our Grandfathers. With Historical and Descriptive Sketches by James Gowans. With 80 Illusts. Roy. in-8°, pp. x-166. J.-C. Nimmo.

Dolmetsch (H.). — Iapanische Vorbilder. Stuttgart. J. Hoffmann, 1886, in-f°.

Nos oiseaux; par André Theuriet. Avec aquarelles de Giacomelli. Paris, libr. Launette et C°.

Le prix de ce tirage est de 800 francs l'exemplaire.

Vacher's Fifteenth Century Italian Ornament. In-f°, London, B. Quaritch.

Hofmann (R.). — Blätter u. Blumen f. Flächen-Decorationen. In-f°, Leipzig, Twietmeyer.

Jacobsthal (J. E.). — Süd-italienische fliesen-Ornamente. — Berlin, Wasmuth. In Mappe.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Inventaire des meubles et joyaux de la cathédrale de Châlons en 1410, publié par M. Pélicier. Paris, imprim. nationale.

Le Char de la sépulture gauloise de la Bouvandau, commune de Somme-Tourbe (Marne); par M. E. Flouest. In-8°, 15 pages avec figures. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. 46.

Château d'Avesnes-le-Comte : la Chapelle de Sainte-Marguerite; par Ledru. In-8°, Arras, imp. De Sède.

Sujets décoratifs empruntés au règne animal dans l'industrie gauloise; par le baron J. de Baye. In-8°, 12 p. avec figures. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. 46.

Inventaire des découvertes archéologiques faites dans le département de l'Allier pendant les années 1883, 1884 et 1885, par Francis Pérot. In-8°, 40 p. Moulins, imprim. Auclaire.

Paris (le) du XVII^e^ siècle, plan monumental de la ville de Paris, dédié et présenté au roi Louis XIV (1653). In-8°, 75 p. et plan. Paris, impr. Chamerot.

La Chapelle Notre-Dame de Reilhac fondée au XIV^e^ siècle en l'église Saint-Médard-lès-Paris par Clément de Reilhac. In-8°, 36 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. 12, 1885.

Néris, vicus Neriomagus, recherches sur ses monuments, avec cartes, plans, détails, croquis, etc., d'après les documents recueillis par L. Esmonnot. In-8°, 29 p. et 22 planches. Moulins, impr. Auclaire.

Catalogue du musée archéologique et du musée des anciens costumes bretons de la ville de Quimper. In-8°, 178 p. et planches. Quimper, impr. Jaouen.

Catalogue de l'exposition archéologique de la Société des antiquaires de Picardie. Notice des tableaux, objets d'art, d'antiquité et de curiosité exposés dans les galeries du musée de Picardie, du 1^er^ juin. au 4 juillet 1886. Amiens, Douillet et C^e^, in-8°.

La Tombe d'un ancien Égyptien, par Victor Loret. In-4°. Paris, librairie Leroux.

Le Château de Fontainebleau au XVII^e^ siècle d'après des documents inédits; par Eugène Müntz et Em. Molinier. In-8°, 108 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire Paris et de l'Ile-de-France*, t. 12, 1885. Papier vergé.

Au Parthénon; par L. de Ronchaud. I, Les prétendues Parques du fronton oriental; II, la Décoration intérieure de la cella. In-18, Paris, librairie Leroux.

Titre rouge et noir. — Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

Catalogue du musée de Chalon-sur-Saône et description des objets d'art des temps préhistoriques, de l'antiquité et du moyen âge légués au musée; par Jules Chevrier. In-8°, Marceau, Chalon-sur-Saône.

Sorel (A.). — La Maison de Jeanne d'Arc à Domrémy. Paris, Champion. 1886, in-8°.

Sacred mysteries among the mayas and the Quiches, 11,500 years ago. Their relation to sacred mysteries of Egypt, Greece, Chaldea and India. Free masonry in times anterior to the temple of Salomon. Illustrated by Aug. Le Plongeon. New-York, Rob. Macoy. 1886, in-8°.

Butler (W.). — Pompeii, descriptive and picturesque. London, 1886, in-8°.

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise (Commission de l'inventaire des richesses d'art). 6^e^ volume. 160 pages. Versailles, imp. Cerf.

Le Vieux Tulle. Le Château ou fort Saint-Pierre; par René Fage. In-8°, 22 p. Tulle, imp. Crauffon.

Archéologie de la Meuse : Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine; par M. Félix Liénard. Verdun, imp. Laurent.

La Colonne Trajane au musée de Saint-Germain, par Salomon Reinach. In-18, 59 p. avec fig. Paris, libr. Leroux.

Titre rouge et noir. Papier vélin teinté. — Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen von J.-J. Bernoulli. Berlin, Speemann, 1886, in-8°.

Étude historique et archéologique sur l'église de Paray-le-Monial; par Eugène Lefèvre-Pontalis. In-8°, Autun, Dejussieu.

Age de la pierre ouvrée, période néolithique, division en trois époques; par Philippe Salmon. In-12. Paris, lib. Doin.

La Tour Saint-Jacques de Paris; par Jules Briois. 2 vol. in-18. Paris, J. Lévy.

Dorische Polychromie Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem Dorischen Tempel von L. Fenger. 1 Band Text 46 Seiten gross in-4° und ein Atlas von 8 Tafeln in Farbendruck. Gross in-f°, Berlin, Asher, 1886, in-4°.

Altertümer v. Pergamon. 2 Bd. 4. m. Atlas in-f°. Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros v. R. Bohn. Mite. Beitrage v. H. Droysen. Berlin, 1886, Speemann, 200 francs.

L'Atelier de silex et de pierre polie du rocher de Beg-er-Goalennec en Quiberon; par M. F. Gaillard. In-8°. Paris, Chaix.

Tour de Solidor à Saint-Servan (Ille-et-Vilaine); par Albert Ballu. Grand in-8°, 8 p. et 9 pl. Paris, aux bureaux de la Construction moderne, 8, place Boieldieu.

Archéologie chrétienne de Carthage. Fouilles de la basilique de Damous-el-Karita par le

R. P. Delattre. In-8°, 71 p. avec portrait, Lyon, Mougin-Rusand.

Objets découverts dans un ancien lit du Bédat; par M. le docteur Pommerol. In-16, 30 p., Clermont-Ferrand.

Archéologie et arts lorrains : la Maison d'un maître-échevin à Pont-à-Mousson. Texte et dessins par Lucien Humbert. In-8°, Nancy, impr. Sordoillet; lib. Royer.

Heydemann (H.). — Dionysos' Geburt u. Kindheit. Halle, Niemeyer

Kleinpaul (R.). — Florenz in Wort u. Bild. Geschichte — Kulturgeschichte — Kunstgeschichte. (In 20—24 Lfgn.) 1. Lfg. In-f°, Leipzig, Schmidt et Günther.

Morgenthau. — Der Zusammenhang der Bilder auf griechischen Vasen. I. Die schwarzfigurigen Vasen. — Leipzig, Liebisch, in-8°.

Fouilles et sépultures mérovingiennes de l'église Saint-Ouen de Rouen; par le comte d'Estaintot. In-8°, 51 p. avec dessins. Paris, lib. Picard.

The Empire of the Hittites by William Wright, 2e éd. London, Nisbet, 1886, in-8°.

Trois joyaux byzantins sur lesquels sont inscrits les noms de personnages historiques du IXe siècle; par M. G. Schlumberger. In-8°, 8 p. avec fig. Paris, imprimerie nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

Forbes (S. Russel). — Rambles in Naples : An Archæological and Historical Guide to the Museums, Galleries, Villas, Churches, and Antiquities of Naples and its Environs, 3rd ed., with Maps, Plans, and Illusts. London, Nelsons, in-8°.

Bretagne : les Triangles de menhirs de la Loire-Inférieure et les Menhirs triangulaires du pays de Retz; par P. de Lisle du Dreneuc. Paris, librairie Leroux, 1886, in-8°.

The organ-cases and organs of the middle ages and Renaissance : a comprehensive essay on the Art archæology of the organ..., by Arthur George Hill. London, in-f°.

Clara Erskine Clement. — A handbook of Christian symbols and stories of the saints as illustrated in art; ed. by Katherine E. Conway. Boston, 1886, in-8°.

Terres cuites d'Asie Mineure publiées par W. Frœhner, ancien conservateur du Musée du Louvre. Un volume grand in-4°, avec 40 pothographies en couleur, 75 francs.

Collignon (Maxime). — A Manual of Greek Archæology. Translated by John Henry Wright. Illust. Cr. in-8°, pp. xii. Cassel.

Anderson (J.). — Scotland in Pagan Times, Bronze and Stone Ages : The Rhind the Lectures in Archæology. In-8°, pp. 422, Douglas, Édinburgh.

Bendall (Cecil). — A Journey of Literary and Archæological Research in Nepaul and Northern India during the Winter of 1884-1885, in-8°, pp. 90. Cambridge, Warehouse.

Hildesheims Künstler und Kunsthandwerker im Mittelalter und in der Renaissance-Periode; von H. Cuno. Hildesheim, 1886, in-8°.

Guides Joanne. Nîmes. In-18 jésus. Paris, lib. Hachette.

Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715), publié pour la première fois, sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, par Jules Guiffrey. Deuxième partie. Grand in-8°, XV-480 p. avec 61 grav. Paris, lib, Rouam.

Titre rouge et noir. Il a été tiré 40 exemplaires numérotés, dont 10 sur papier du Japon et 30 sur papier de Hollande.

Inventaire des ornements, reliquaires, etc., de l'église de Saint-Omer en 1557 : par M. Deschamps de Pas. In-8°, 23 p. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, année* 1886.

La Renaissance dans le Vexin et dans une partie du Parisis, à propos de l'ouvrage de M. Léon Palustre : la Renaissance en France; par Louis Regnier. In-4°, 105 p. et planche. Pontoise, imp. Pâris.

Titre rouge et noir.

La Tourelle de la rue Vieille-du-Temple; par Charles Sellier. In-8°, 15 pages. Paris, imp. Hugonis.

Le Tombeau de saint Régis à La Louvesc; par Frédéric de Curley. In-18, XXIV-342 p. et portrait. Lyon, impr. et lib. Vitte et Perrussel.

Le Torques et le Bracelet d'or de Lasgraïsses (Tarn); par M. Émile Cartailhac. In-8°, 9 p. avec 2 photographies et 13 fig. Paris, librairie Reinwald.

Guides Joanne. Blois. In-18 jésus, Paris, librairie Hachette et Cie.

Bernoulli, J. J. — Römische Ikonographie. 2. Tl. Die Bildnisse der röm. Kaiser u. ihrer Angehörigen. I. Das Julisch-Claudische Kaiserhaus. Stuttgart, Spemann, in-8°.

Guides Joanne. Chartres. In-18 jésus. Paris, lib. Hachette.

Guides Joanne. Le Mans. In-18 jésus. Paris, lib. Hachette.

Guides Joanne. Nantes. In-18 jésus. Paris, lib. Hachette.

Musée national du Louvre : les Monuments araméens et himyarites, notice sommaire; par E. Ledrain. In-18, 55 p. Paris, imprim. Bourloton.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Amberg. — Der Medailleur Joh. Karl Hedlinger. 1886, in-8°.

Vallier. — Les médailles de la réforme religieuse en Suisse. Voy. *Revue belge de numismatique*, 1886, livr. 4.

Guida numismatica universale compilata da Francesco e Ercole Gnecchi. Milano, Dumolard, 1886, in-8°.

Les monnaies royales de France depuis Hugues Capet jusqu'à Louis XVI, avec indication de leur valeur actuelle, publiées par H. Hoffmann. Un volume grand in-4°, avec 118 planches gravées par L. Dardel. Prix, broché : 150 francs.

Les monnaies royales de France sous la race carlovingienne par E. Gariel. Deux volumes in-4°, avec 92 planches gravées par L. Dardel. Tirés à cent cinquante exemplaires. Prix : 125 francs.

Description d'une trouvaille de monnaies romaines faite à Cléry, canton et arrondissement de Péronne, par Octave Gaudechon. Péronne, imp. Quentin.

Les Médailles religieuses et les Méreaux de Seclin; par L. Dancoisne. In-8°, Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

Étude sur la trésorerie en France, à propos d'un jeton de Charles d'Orgemont, trésorier de France en 1465; par Charles Préau. In-8°, Paris, Blanpain.

IX. — CURIOSITÉ.

Les Mosaïques du clos Saint-Paul, à Besançon. Texte par A. Vaissier, dessins par A. Ducat.

Morgan (Thomas). — Romano-British Mosaic Pavements : History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs. With Plates, Plain and Coloured, of the most Important Mosaics. In-8°, pp. 352. London, Whiting.

Arts céramiques : Faïences et porcelaines; par Alexis Martin. In-8°, XIV-227 pages avec 37 dessins de Schmidt et 195 monogrammes. Paris, Hennuyer.

Rapport du jury de la céramique à l'Exposition internationale du travail au Palais de l'Industrie à Paris, par Léon Estor. In-8°, 23 p. Melun, imp. Beauvais.

Legs de pièces de céramique par M. Cl. Migette (au Musée historique lorrain); par Léon Germain. In-8°, 7 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Exposition d'ornements de livres appartenant à J. Danko..., Budapest, 2 vol. in-8°.

Notes sur les thèses illustrées dauphinoises, par un vieux bibliophile dauphinois. Grenoble, Allier, 1886, in-8°.

Tiré à 125 ex. Tome VI de : *Études de bibliographie dauphinoise.*

Beyschlag (Robert). — Female costume pictures. In-folio, London, 1886.

Jenkins (R. C.). — Heraldry, English and Foreign. With a Dictionary of Heraldic Terms. In-12, pp. 110. Paul, Trench and Co.

Mendel. — Il tesoro dell' ornato. 85 tavole con testo. Roma, Modes, 1886, in-4°.

Une cigale au Salon de 1886 (poésies); par Emmanuel Ducros. In-4°, 48 pages avec 17 reproductions du Salon et divers croquis. Paris, libr. Baschet.

Jacob (S. S.) and Hendley (T. H.). — Jeyporte Enamels. With 28 Coloured Illusts., containing 120 Designs by W. Griggs. In-f°, W. Griggs (Peckham) et B. Quaritch.

Notice sur les vêtements, les parures et les tatouages des Papouas des côtes sud-est de la Nouvelle-Guinée; par le docteur Otto Finsch. Précédée d'une introduction par M. Franz Heger. In-16, 32 p. avec figures. Paris, lib. Leroux.

Les Femmes bibliophiles de France (XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles); par Ernest Quentin-Bauchart. 2 vol. grand in-8°, contenant 43 planches d'armoiries et 25 reproductions d'anciennes reliures tirées en taille-douce. T. I, 473 p.; t. II, 480 p. Paris, libr. Morgand.

Tiré à 350 exemplaires numérotés, dont 300 sur papier vergé, à 60 fr., et 50 sur papier de Chine, à 150 francs.

Catalogue de portraits anciens et modernes, écrivains, artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Quatorzième vente par suite du décès de M. Vignères. In-8°, Paris, Dupont aîné.

Vorlagen f. Holzmalerei nach Orig.-Entwürfen hervorragender Künstler. 1-3. Lfg. 4. Leipzig. Zehl. 20 fr. 15.

Kunkel (H.). — Vorlagen f. Aetzarbeiten u. Holzmalerei. Musterblätter f. häusl. Kunstarbeit. Neue Folge. 1. Lfg. Fol. Leipzig Zehl.

La Chaire de Champigny et les Dessins de Georges Baussonnet; par Ch. Givelet et H. Jadart. In-8°, 14 pages et 2 planches. Reims, librairie Michaud.

Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884. Texte par Charles Pulsky et Émile Molinier. Petit in-folio, p. 1 à 160 et 80 planches gravées et en couleur. Paris. Libr. centrale des beaux-arts, A. Lévy.

L'ouvrage sera publié en 15 livraisons qui paraîtront mensuellement et seront imprimées sur magnifique papier vergé; son prix sera de 300 fr. Il sera tiré 50 exemplaires sur papier du Japon, avec le nom et les armes du souscripteur, au prix de 1,000 francs.

Chambéry à travers les âges, par A. Perrin. *Édition* illustrée par J. Daisay et F. Pélaz. In-4° oblong, 32 p. Chambéry, imprim. Drivet.

Inventaire des sceaux de la collection Clairambault à la Bibliothèque nationale; par G. Demay. T. 2. In-4°, 671 pages. Paris,

imprim. nationale; lib. Hachette et C^ie^.
Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 3^e^ série. Archéologie.

Wapenboeck ou Armorial de 1334 à 1372, contenant les noms et armes des princes chrétiens, ecclésiastiques et séculiers, suivis de leurs feudataires, selon la constitution de l'Europe et particulièrement de l'empire d'Allemagne, conformément à l'édit de 1356 appelé la Bulle d'or; par Gelre, héraut d'armes. Publié, pour la première fois, par Victor Bouton, peintre héraldique et paléographe. T. 4 et dernier. Armorial. Grand in-4°, 166 p. et pl. 80 à 166. Paris, l'éditeur, 15, rue de Maubeuge.

Un armorial breton du XVII^e^ siècle; par le vicomte P. Du Breil de Pontbriand. In-8°, 17 p. Nancy, impr. Forest et Grimaud.

X. — BIOGRAPHIE.

Fra Bartolommeo della Porta e Mariotto Albertinelli; par Gustave Gruyer. Petit in-4°, 109 p. avec 21 grav. Paris, imp. Ménard et Augry; lib. Rouam.
Titre rouge et noir.

La Jeunesse de J.-J. Perraud, statuaire, d'après ses manuscrits; par Max Claudet. Dessins d'Achille Billot. In-8°, avec vignettes. Salins-les-Bains, David-Mauvas.
Titre rouge et noir.

Il primo matrimonio del pittore G. Antonio, detto il Pordenone. Documento illustrato da V. Joppi. — Udine, 1886, in-8°.

Giovanni Dupré by Henry Simmons Frieze, with two dialogues on art from the italian of Augusto Conti. — London, Sampson Low, 1886, in-8°, 220 pages.

Roncagli. — Alcune parole intorno alla vita di Raffaello, scritta dal commendatore Marco Minghetti. — Bologna, Mareggiani, 1886, in-8°.

Luis Alfonso. — Murillo. El hombre. El Artista. Las Obras. — Barcelona, Biblioteca « Arte y Letras », 1886, in-8°, 327 p.

Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Herausgegeben von Heinrich Richter. Vierte verm. Auflage. Frankfurt am Main, J. Alt, 1886, in-8°, 10 francs.

Theodore Labrouste, sa vie, ses œuvres par Simon Girard. Paris, Chaix, 1886, in-8°.

Munkacsy Mihaly. Magyar muveszek. Budapest, in-4°.

Les Maîtres contemporains; par F. Grellet. Pl. n^os^ 37 à 48. Paris, A. Delarue fils, imp.-lib.-édit.

Étude bibliographique et iconographique sur l'abbé de l'Épée; par Adolphe Bélanger. Prix, Ritti.

Notice sur M. Paul Baudry; par M. Jules Breton, de l'Académie des beaux-arts. In-4°, 19 p. Paris, imprim. Firmin-Didot et C^ie^.
Institut de France.

Leithäuser (G.). — Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältnisse zur Antike u. zum Humanismus. In-4°, Hamburg, Herold.

Grands peintres français et étrangers, ouvrage d'art publié avec le concours des maîtres; texte par les principaux critiques d'art. Huitième partie : Rosa Bonheur et Raimond de Madrazo, par Eugène Montrosier; J.-Ed. Millais, par Helen Zimmern. In-f°, Paris, imprim. Motteroz; libr. Launette; Goupil.

Le Sculpteur Louis-Claude Vassé, documents inédits; par Henri Stein. In-8°, Paris, imp. Plon.

Le dessinateur Marillier, étude biographique, suivie d'un essai de catalogue chronologique de son œuvre; par Th. Lhuillier. In-8°, 39 p. Paris, imprim. Plon.

Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français; par Louis Courajod. T. 2. In-8°, XLVI-275 pages avec grav. Paris, libr. Champion.

Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque actuelle; par A. de Champeaux. In-16, 361 p. Paris, lib. Rouam.
Papier vergé. Titre rouge et noir. — *Guides du collectionneur.*

Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. (Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes.) Ouvrage commencé par Émile Bellier de la Chavignerie, continué par L. Auvray. T. 2. In-8° à 2 col., 733 p. et supplément de 124 p. (Fin de l'ouvrage.) Paris, libr. V^e^ Loones.
L'ouvrage complet, 75 francs.

Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas à Nancy; par Charles Cournault. Petit in-4°, 32 p. avec 26 grav. Paris, lib. Rouam.
Titre rouge et noir. — Les *Artistes célèbres.*

Bouchot (H.). — Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange, architecte des jésuites (1569-1641), d'après des documents inédits conservés au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, suivie du catalogue de ses dessins précédemment attribués à François Stella; par Henri Bouchot. In-8°, 54 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes* t. 47, 1886.

Henri Regnault (1843-1871); par Roger Marx. Petit in-4°, 102 pages avec 40 grav. Paris, librairie Rouam.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Beginner. — Guide to photography. London, 1886, in-8°.

Handbuch der Photographie für Amateure und Touristen von G. Pizzighelli.

Bd. I. Die photographischen Apparate und die photographischen Processe. Mit 341 Holzschnitten. Halle a. S., W. Knapp, 1886, in-8°.

Nott (Major). — Wild Animals Photographed and described. Illustrated with Phototype Reproductions of Photographs from Life. Super royal in-8°.

La Photographie sans laboratoire, procédé au gélatinobromure, etc.; par Eug. Dumoulin. In-18 jésus, VII-58 p. Paris, Gauthier-Villars. 1 fr. 50.

Bibliothèque photographique.

A b c de la photographie moderne, contenant des instructions pratiques sur le procédé sec à la gélatine; par W. K. Burton. Traduit de l'anglais sur la 7e édition (1883), par G. Hoberson. 2e *édition*. In-18. Paris, Gauthier-Villars.

La Photographie des débutants, procédé négatif et positif : par M. Léon Vidal, professeur à l'École des arts décoratifs. In-18. Paris, Gauthier-Villars, 2 fr. 50.

Annales de la photographie.

La Photographie en ballon; par Gaston Tissandier. In-8° carré, VII-47 p. avec une épreuve photoglyptique du cliché obtenu par MM. Gaston Tissandier et Jacques Ducom, à 600 mètres au-dessus de l'île Saint-Louis, à Paris, et 8 fig. Paris, impr. et librairie Gauthier-Villars.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Forum (le) artistique, revue critique rédigée par les abonnés. (Archéologie, architecture, sculpture, peinture, musique, esthétique, histoire de l'art et des artistes.) 1re année. N° 1. (Mai 1886). In-8°, 16 p. Paris, impr. Lutier; abonnement, 10 fr.

Conseiller (le) artistique, Paris-Grenelle. Abonnement, 18 francs.

La Chronique des beaux-arts et de la littérature. Anvers, in-8°. Revue mensuelle. Par an, 25 francs.

Décadence (la) artistique et littéraire, paraissant tous les vendredis. 1re année. N° 1. In-4° à 2 col., Paris, imprim. Reiff.

Art (l') chrétien. 1re année. Petit in-f° à 4 col, Paris, imp. Mauchaussat.

Torino artistica. Anno I. — Torino, 1886, in-4°.

Giornale di erudizione artistica, per cura del prof. Adamo Rossi. Nuova Serie. Città di Castello, 1886, Tip. Lapi, in-4°.

Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Herausgegeben von Max Fränkel. Band I. Berlin, G. Reimes, 1886, in-4°.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE, 1886

VINGT-HUITIÈME ANNÉE. — TOME TRENTE-QUATRIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

		Pages.
Paul Mantz.	Andrea Mantegna (4e article)	5
Alfred de Lostalot. .	Le Salon de 1886 (2e et dernier article) : Sculpture, dessins et gravures	17
Ary Renan.	Gustave Moreau (2e et dernier article).	36
Edmond Bonnaffé. .	Études sur le Meuble en France au XVIe siècle (5e article) : Armoire, Cabinet.	52
Charles Ephrussi. . .	Les Médailleurs de la Renaissance, par M. Aloyss Heiss (6e fascicule) : Sperandio, compte rendu. . .	68
Claude Phillips. . . .	Correspondance d'Angleterre : Les Expositions de printemps à la Royal Académy et à la Grosvenor Gallery.	74
Henri Hymans. . . .	Correspondance de Belgique.	82

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Paul Sédille.	L'Architecture moderne en Angleterre (3e article). .	89
Paul Mantz.	Andrea Mantegna (5e article).	107
E. Got.	A propos du Musée de la Comédie-Française.	127
H. de Geymüller. . .	Les Derniers travaux sur Léonard de Vinci (2e article).	143
E. Molinier.	L'Exposition d'Art rétrospectif de Limoges.	165

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

		Pages.
J.-A. Crowe.	Sandro Botticelli (1er article).	177
Louis Courajod. . . .	L'Imitation et la Contrefaçon des objets d'Art antiques au XVe et au XVIe siècle (1er article).	188
Edmond Bonnaffé . .	L'Hercule de buis d'Hertford-House.	202
Paul Mantz.	Andrea Mantegna (6e et dernier article).	208
Spire Blondel.	Les Cuirs dorés.	226
Salomon Reinach. . .	Courrier de l'Art antique.	239
E. Durand-Gréville. .	Correspondance d'Amérique	255

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

André Michel.	Le Musée de Brunswick (1er article).	265
H. de Geymüller. . .	Les Derniers travaux sur Léonard de Vinci (3e et dernier article)	274
Lucien Magne	Le Musée du Vitrail.	296
Louis Courajod. . . .	L'Imitation et la Contrefaçon des objets d'Art antiques au XVe et au XVIe siècle (2e et dernier article).	312
Henri Hymans. . . .	Correspondance de Belgique : L'Exposition rétrospective de Bruxelles (1er article).	331
Jules Laforgue. . . .	Exposition du centenaire de l'Académie royale des arts de Berlin.	339
André Pératé.	Correspondance d'Italie : L' « Exultet » de Bari, les Fresques d'Assise et de Montefalco	346

1er NOVEMBRE — CINQUIÈME LIVRAISON.

Edmond Pottier. . .	Les Antiquités de Suse rapportées par la mission Dieulafoy, au Musée du louvre.	353
Paul Mantz.	Une tournée en Auvergne (1er article) : Andrea Mantegna et Benedetto Ghirlandajo a Aigueperse. .	375
Émile Michel.	Gérard Ter Borch et sa famille (1er article). . . .	388
Eugène Plon.	Les Sculpteurs de Charles-Quint et de Philippe II : Leone Leoni et Pompeo Leoni.	405
Henri Hymans. . . .	Correspondance de Belgique : Exposition rétrospective de Bruxelles (2e et dernier article).	424
Henri Hymans. . . .	Correspondance d'Allemagne : Exposition rétrospective de Dusseldorf.	436

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

		Pages.
Paul Sédille.	L'Architecture moderne en Angleterre (4e article). .	441
J.-A. Crowe	Sandro Botticelli (2e et dernier article).	466
André Michel.	Le Musée de Brunswick (2e article).	476
Claude Phillips. . . .	Les Dernières Acquisitions de la National-Gallery.	487
Amédée Pigeon. . . .	Le Mouvement des arts en Angleterre.	492
Paul Mantz.	La Vie et l'Œuvre de Titien, compte rendu de l'ouvrage de M. Georges Lafenestre.	500
Louis Gonse et Alfred de Lostalot.	Bibliographie. Livres nouveaux des librairies Hachette, Eug. Plon et Firmin-Didot.	509
Paulin Teste.	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les beaux-arts et la curiosité, pendant le second semestre de 1886	519

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement composé avec des motifs empruntés à l œuvre de Mantegna. . 5
La Vierge entre deux saints, fac-similé d'une gravure inachevée de Mantegna; Nielle italien en cul-de-lampe. . . . . 13 et 16
Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes, gravure de M. de T. de Mare, d'après le tableau de Mantegna, au Musée Bréra, à Milan; gravure tirée hors texte. 10
Tête de page empruntée à un livre italien du XVIe siècle (Collection de M. Eug. Piot). 17
Salon de 1886. — Au but, par M. Boucher; L'Immortalité, par M. Longepied; Portrait de M. Paul, par M. Steiner; Cavalier arabe, par M. Dampt; Médaille de Paul Baudry, face et revers, par M. Chaplain : Dessins des artistes d'après leurs sculptures exposées. . . . . 19 à 31
Lettre D empruntée à l'Alphabet de la Mort par Holbein. 35
Dessins de M. Gustave Moreau reproduits en fac-similé : — La Sainte et le Poète; Figure des grottes; Étude d'Éléphant; Saint Georges terrassant le Dragon; Figure nue pour le tableau « d'Hercule », en cul-de-lampe. 37 à 51
Les Plaintes du Poète, héliogravure de M. Dujardin d'après une aquarelle de M. Gustave Moreau, appartenant à M. Hayem; gravure tirée hors texte. . 39
Meubles français du XVIe siècle : Armoire François Ier (Collection de M. Bligny); Haut d'armoire Henri II (Collection de M. Roussel); Armoire à suspendre, Charles IX (Collection de M. Gavet); Cabinet Henri III (Collection de M. le baron Sellières); Cabinet Henri III (Musée de Besançon) : Dessins de M. Kreutzberger. . . . . 53 à 65
Cul-de-lampe emprunté aux « Devises héroïques de Paradin » (Lyon, Jean de Tournes). 67
Amphitrite, par M. Paul Baudry (tableau de la collection de Mme la marquise Arconati-Visconti); héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte. (Voir l'article, page 411 du tome précédent). 54
Buste de Jean François de Gonzague (Musée communal de Mantoue); Portraits de Jean II Bentivoglio et de sa femme (Collection Gustave Dreyfus); Armoiries de Frédéric, duc d'Urbin, en cul-de-lampe. Bois empruntés aux « Médailleurs de la Renaissance », de M. Aloys Heiss. . . . . 69 à 73
« The Sluggard », statue en bronze, par M. F. Leighton (dessin de l'artiste). 77

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un manuscrit irlandais du VIIe siècle (Bibliothèque de Dublin). 89

Pages

Architecture moderne en Angleterre : Une chambre du château de Cardiff (feu W^m Burges, architecte); Église de Saint-Augustin, à Kinburn (M. J. L. Pearson); Nouveau clocher de Christ-Church-College, à Oxford (MM. G. F. Bodley et E. T. Garner); Grande salle de Examination-Schools, à Oxford (M. T. C. Jackson); Cheminée dans le château de Dawpoolcheshire (M. R. Norman Shaw); New-Zealand Chambers, à Londres (M. R. Norman Shaw); Maisons d'artistes à Chelsea (MM. E. W. Godwin et R. W. Edis); Smoke's Room dans un hôtel à Londres (M. G. Aitchison). — Plusieurs de ces gravures ont été faites d'après des planches des journaux « The Architect », « The Building News » et « The British Architect ». . . . . 91 à 105

Le Connétable Anne de Montmorency, statue équestre de M. Paul Dubois (Salon de 1886); héliogravure de M. Dujardin, d'après un dessin de l'artiste, gravure tirée hors texte. (Voir l'article à la page 23). 106

Œuvres d'Andrea Mantegna : Deux fragments des Triomphes de César; Madone de la Victoire (Musée du Louvre); La Danse des Muses, fac-similé d'une estampe. . . . . 109 à 121

Musée de la Comédie-Française : Bande de page d'après la frise de l'ancien plafond du théâtre (commencement du XIX^e siècle); Molière, en lettre, réduction de l'eau-forte de M. A. Gilbert, d'après le tableau attribué à Mignard; Autographe de Molière; l'Acteur Poisson en paysan, d'après Watteau; l'Acteur Jodelet, d'après une gravure du XVII^e siècle; Baptiste aîné, par Drolling; Portrait présumé de M^lle Jolly, par Louis David; Bustes de Rotrou, par J.-J. Caffieri, de Beaumarchais, par Couriger, et de Carlo Bertinazzi, par Pajou. . . . . 127 à 141

Cul-de-lampe emprunté au « Molière » illustré par Boucher. 142

Statue de Voltaire, par Houdon (Foyer de la Comédie-Française); eau-forte de M. Géry-Bichard, tirée hors texte. 142

Œuvres de Léonard de Vinci : Étude de plis de vêtements (dessin tiré des manuscrits de Léonard de Vinci); Étude de draperies pour la figure de sainte Anne (dessin du Musée du Louvre); Fragments d'études pour la « Bataille d'Anghiari » (dessin du British Museum); Études pour la statue équestre de François Sforza (manuscrits de Léonard); Étude de tête et de main; Combat de cavaliers, dessin de Raphaël (Oxford); Cul-de-lampe composé d'entrelacs dessinés par Léonard de Vinci. . . . . 145 à 164

Exposition rétrospective de Limoges : Reliquaire de tous les saints, provenant de Grandmont, XIII^e siècle (église de Châteauponsat), en lettre; Ange reliquaire, id., XII^e siècle (église de Saint-Sulpice-les-Feuilles); Reliquaire en forme de burette, id., XIII^e siècle (église de Marval-et-Milhaguet); Quatre plaques en émaux champlevés de la chasse de Bellac, XII^e siècle; Chef de saint Étienne de Muret, provenant de Grandmont, XV^e siècle (église de Saint-Sylvestre); Plaque de coffret en émail champlevé avec inscription, VII^e siècle (Collection de M. Victor Gay), en cul-de-lampe. . . . . 165 à 176

1^er SEPTEMBRE — TROISIÈME LIVRAISON.

Œuvres de Sandro Botticelli : Portrait du maître, en lettre, d'après une gravure du Vasari de Florence; Vénus couchée, en tête de page, réduction de l'eau-forte de M. Haussoullier publiée par la *Gazette* d'après le tableau de la collection Campana; la Vierge aux anges, d'après la gravure de Toschi; Dessin au trait donnant la composition de la « Calomnie d'Apelle »

Pages.

(Musée des Offices). Cul-de-lampe d'après un nielle italien. . . . . 177 à 187

La Naissance de Vénus, eau-forte de M. L. Gaujean, d'après le tableau de Sandro Botticelli au Musée des Offices; gravure tirée hors texte. 186

Marcus Tullius Cicero, plaquette en bronze du XV^e^ siècle, en lettre; Antigone, médaille du XV^e^ siècle; Antigone, gravure du « Promptuarium... » d'après l'antique; Lysimaque, médaille du XV^e^ siècle; Lysimaque, d'après l'antique; Empereurs romains, trois gravures; Severina Augusta et Alexandre en Hercule, d'après des dessins du Recueil de Vallardi; Faune et Jeune homme dans un accès de douleur, statuettes de bronze du XV^e^ siècle (Musée du Louvre); Tibère Drusus ou Marcellus, médaille italienne du XVI^e^ siècle, en cul-de-lampe. . . . . 188 à 201

Hercule de buis, sculpté par Francesco, orfèvre padouan, 1520 (Collection de sir Richard Wallace, à Hertford-House). 205

Œuvres d'Andrea Mantegna : Étude d'homme mourant, dessin; la Circoncision, volet d'un triptyque (Musée des Offices); le Christ entre saint Longin et saint André, estampe; Amour aux yeux bandés, estampe, en cul-de-lampe. . . . . 213 à 225

Cuirs dorés : Pièce de travail vénitien du XVI^e^ siècle (Collection de M. Edmond Bonnaffé); Chaise du commencement du XVII^e^ siècle; Panneau Louis XIII (Musée de Cluny). . . . . 229 à 237

Étude de têtes, dessin de Léonard de Vinci au Louvre; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. (Voir l'article, p. 143). 233

Monuments de l'Art antique : Bacchus barbu, Faunes et Ménades, d'après un vase peint, en tête de page, Faune assis (vase peint conservé à Wurzbourg), en lettre; (Quadrige vase de Nicosthènes); Ériphyle nourrissant Alcméon (vase conservé à Berlin); Coupe offerte à Junon, découverte à Vulci; Statue en marbre de Bacchus (Musée de Vienne); Tête en marbre de Vénus (id.); Tête en bronze de Vénus (British Museum); Tête de Silène en bronze; découverte à Cilli en Styrie; Statue en marbre d'Antinoüs, découverte à Rome; Char de guerre (vase peint d'Hermogènes), en cul-de-lampe. . . . . 239 à 254

1^er^ OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page dessiné par Holbein et tiré d'un ouvrage édité par Froben. 265

Le Fauconnier, par Frans Floris, tableau du Musée de Brunswick. Saint Georges terrassant le dragon, d'après un dessin de Dürer, en cul-de-lampe. . . . . 268 et 273

Portrait de famille, eau-forte de M. Albert Ardail, d'après le tableau de Rembrandt au Musée de Brunswick; gravure tirée hors texte. 270

Fac-similés de dessins de Léonard de Vinci : Croquis anatomique en lettre; Projet d'architecture (manuscrits de l'Institut); Portrait de femme (Windsor); Étude d'arbre (Windsor); Étude de jeune garçon (Windsor); Cartouche emblématique, en cul-de-lampe. . . . . 274 à 296

Étude pour la « Vierge aux rochers », héliogravure de M. Dujardin d'après un dessin de la bibliothèque royale de Turin; gravure tirée hors texte. . 294

Lettre L tirée d'un manuscrit du moyen âge. 297

Verrière de saint Gamaliel (Cathédrale ancienne de Châlons, XII^e^ siècle); La Nativité, Légende de Saint-Martin et Fragment de l'« Arbre de Jessé »

Pages.

(Verrières de Gercy, XIIe siècle). . . . . 299 à 309

Boîte à parfums (Louvre), modèle antique, vue de face, en lettre; Le joueur de flûte, dessin de Raphaël (Académie de Venise); Petite statue équestre, attribuée à Riccio (ancienne collection Mylius); Minerve transformée en Alexandre, plaquette en bronze; Angérone, bronze (Louvre); Boîte à parfums (Louvre), modèle antique, vue de profil; Diane, plaquette en bronze inspirée de l'Antique, Italie XVe siècle, en cul-de-lampe. . . . . 312 à 330

Exposition rétrospective de peinture à Bruxelles : Saint Éloi, par Pierre Cristus (collection Oppenheim, à Cologne) : Fragment du « Festin de noces », par Lambert Lombard (galerie du prince Antoine d'Arenberg); Fête de noces de Georges Hoefnagel, par François Pourbus le vieux (Collection de M. le chevalier Camberlyn d'Amougies). . . . . 333 à 338

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Antiquités de Suse : Frise des lions, terre cuite émaillée, du palais d'Artaxerxès, en tête de page; Sceau royal, en lettre; Restauration d'un chapiteau de style persépolitain; Monnaie d'Eucratidès, roi de Bactriane, face et revers; Fragment de rampe d'escalier, terre cuite émaillée, en cul-de-lampe. 353 à 374

Frise des archers du palais de Darius, à Suse (fouilles de M. Dieulafoy); héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. 359

Martyre de saint Sébastien, peinture d'Andrea Mantegna à Aigueperse; héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. 387

Les Amusements de l'hiver, fac-similé d'un dessin de Gérard Ter Borch (1634), en tête de page; Armoiries de la famille Ter Borch, dessinées par Gesina Ter Borch, en lettre; Le Palais Gallien, à Bordeaux et le Repas des fiançailles, dessins de G. Ter Borch le Vieux; Portrait de G. Ter Borch le Vieux, par son fils Moses; Portrait de Gesina Ter Borch, par elle-même; Portrait de Jan Fabus, par Gérard Ter Borch, dessin de l'Albertina, à Vienne; Croquis de Gesina Ter Borch, en cul-de-lampe. . . . . 388 à 404

Charles-Quint, buste de bronze par Leone Leoni (Musée du Prado, à Madrid); héliogravure de M. Dujardin tirée hors texte. 407

Le grand inquisiteur don Fernando de Valdès et ses chapelains, groupe de marbre sur son tombeau, exécuté par Pompeo Leoni, à Salas, Espagne; La Foi triomphant de l'Hérésie, groupe du même tombeau; Charles-Quint et la Fureur, groupe en bronze par Leone Leoni (Musée du Prado, à Madrid); Saint-Paul, figure du grand retable de San-Lorenzo, à l'Escurial, par Pompeo Leoni; Ensemble du retable de San-Lorenzo, à l'Escurial; Mufle de lion en bronze de la maison de Leone Leoni, à Milan, en cul-de-lampe. . . . . 409 à 423

Tombeau de Philippe II, groupe de bronze par Pompeo Leoni (Escurial), eau-forte de M. P. le Rat; gravure tirée hors texte. 418

Exposition rétrospective de peintures à Bruxelles : Les Miracles de saint Benoît, par Rubens (collection de S. M. le roi des Belges); Le portrait de Pierre Pecquius, par Rubens (galerie du prince Antoine d'Arenberg); Jeux d'enfants, par Frans Hals (collection de S. M. le roi des Belges); Portrait d'un cavalier, par Dirck Hals (collection de M. le sénateur Bischoffsheim). . . . . 425 à 433

Cul-de-lampe d'après Pierre de Laer. 440

1er DÉCEMBRE — SIXIÈME LIVRAISON.

Pages.

Encadrement de page : Fac-similé du dessin original d'Alfred Stevens pour le diplôme de l'Exposition universelle de Londres en 1862. 441

Architecture moderne en Angleterre : Vieille maison à Maidstone; Cheminée de salle à manger, par M. Norman Shaw, R. A. (dessin de l'artiste); « New salon », Paddockhurst, par M. Arthur Cawston; Intérieur à Londres, par M. Ernest George; Maison à Londres, par M. Norman Shaw; Cheminée, par le même; maison à Londres, par MM. Ernest George et Peto; Maison du comté d'Essex (Marney-House, 1530), en cul-de-lampe. . . . . 443 à 465

Figure allégorique du Printemps, dans le tableau de ce nom à l'Académie de Florence, par Sandro Botticelli; Eau-forte de M. Gaujean, gravure tirée hors texte. 465

Œuvres de Sandro Botticelli : Vénus couchée (National Gallery), en tête de page; Le Christ pleuré par les saintes femmes (Musée de Munich); Moïse en Égypte (Vatican); La Vierge et l'Enfant-Jésus embrassé par saint Jean (d'après la gravure de Lasinio); La Vierge couronnée par les anges (Musée des Offices). . . . . 467 à 475

Le Printemps : Figures de jeunes filles dansant du tableau de l'Académie de Florence, par Sandro Botticelli; eau-forte de M. Henry Guérard; gravure tirée hors texte. 475

Lettre A dessinée par Albert Dürer. 465

Judith, dessin de M. Borrel, d'après le tableau de Rubens au Musée de Brunswick; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.

Carte de visite de Schmutzer; en cul-de-lampe. 486

Bronzes de Barye : Jaguar attaquant un crocodile; Thésée et le Minotaure; Biche couchée, en cul-de lampe. . . . . 492 à 499

Œuvres du Titien : Hallebardier, dessin du Musée du Louvre; Paysage : dessin à la plume de la collection Malcolm; L'Enfant au Tambourin, tableau de la galerie du Belvédère. . . . . 501 à 508

Ulysse et Nausicaa, peinture de vase grec (gravure de l' « Histoire des Grecs » de M. Victor Duruy); Jeune Sérer (Afrique occidentale), bois de la « Géographie universelle » de M. E. Reclus; Statuette de Téti (Musée de Cagliari), bois de l' « Histoire de l'Art dans l'Antiquité », de MM. Perrot et Chipiez, en cul-de-lampe; Tonkinoise, en lettre (bois de « Au Tonkin », de M. Rollet de Lisle); La Réprimande (bois de « Quand j'étais petit », de M. Lucien Biart), dessin par M. Boutet de Monvel; Cul-de-lampe emprunté à « Nos Chéris », volume illustré par Mars; Détails des sculptures d'une portion de la Grande Pagode de Siringam, en tête de page (bois des « Civilisations de l'Inde »), par M. le Dr Le Bon; Lettre L et collier d'argent (Cuttack), empruntés au même ouvrage, en lettre et cul-de-lampe. . . . . 509 à 518

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY